

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



**TESIS DOCTORAL**  
**Representaciones del emigrante en el cine portugués**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**José António Cunha**

Director

**Francisco García García**

**Madrid, 2017**

©José António Cunha, 2016



Universidad Complutense de Madrid

departamento comunicacion audiovisual y publicidad ii

Programa: Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica

## Representaciones del emigrante en el cine portugués

Elaborada por: José António Cunha

Dirigida por: Prof. Francisco García García

Madrid, 2015



# ÍNDICE

RESUMEN .....	4
Agradecimientos .....	8
Índice de figuras .....	10
Índice de tablas .....	11
Índice de gráficos .....	12
Índice de abreviaturas .....	12
 1. INTRODUCCIÓN .....	 13
 2. TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	 16
2.1. La construcción de imágenes sociales .....	17
2.2. Caracterización del movimiento emigrante - sentido de 'caminar por caminar'. .....	24
2.2.1. Una perspectiva de la Emigración Portuguesa. ....	27
2.2.2. Los números. ....	29
2.2.3. Perfil de la Emigración Portuguesa. Los Emigrantes. ....	41
2.3. El cine como historia y ficción .....	50
2.3.1. Fundamentación teórica del análisis y modelo de análisis. ....	50
2.3.2. El Cine y Espectador – compartiendo la realidad .....	50
2.3.3. Leyendo la realidad emanante en las películas .....	51
 3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN .....	 64
3.1. Premisas de la investigación .....	64
3.2. Objetivos .....	65
3.3. Hipótesis de Investigación .....	67
3.4. Universo .....	67
3.4.1. El panorama portugués .....	67
3.4.2. Selección de la muestra. ....	69
3.5. Instrumento de análisis .....	71

<b>4. ANALISIS Y INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS .....</b>	<b>77</b>
4.1. Analisis del corpus de primer grado .....	77
4.1.1. Las películas.....	78
4.1.2. La emigración en su propia casa? El rol secundario de la emigración.....	96
4.2. Analisis del corpus de segundo grado .....	98
4.2.1. Ganhar a vida .....	98
4.2.2. La cage dorée.....	139
4.2.3. Sem Ela .....	167
4.3. Análisis global y relacional .....	200
<b>5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES .....</b>	<b>207</b>
5.1. Conclusiones generales.....	207
5.2. Análisis crítico de resultados .....	212
5.3. Nuevas líneas de investigación .....	214
5.4. Palabras finales .....	216
<b>6. REFERENCIAS.....</b>	<b>219</b>
6.1. Referencias bibliográficas.....	219
6.2. Referencias hemerográficas.....	221
6.3. Referencias electrónicas.....	222

## RESUMEN

### *Español*

Esta investigación propone que las representaciones de los emigrantes en el cine portugués se hacen en las cercanías del referente de la realidad.

En un primer momento se hace un recorrido sobre la teoría sociológica de la emigración a respecto de la emigración portuguesa para percibir como se configura el fenómeno, cuales son sus principales cuestionamientos y que perfiles pueden asumir los emigrantes portugueses individualmente, pero especialmente, enquanto grupo. ¿Cuál es la historia de la emigración portuguesa? ¿Cuáles son los destinos privilegiados en las varias olas de emigración al largo de los años? ¿Qué circunstancias llevan los portugueses a emigrar? ¿En que condiciones se instalan? ¿Cómo se integran en las sociedades de acogimiento? ¿Cómo se establecen las relaciones en el seno de las comunidades portuguesas?

A la hora de cuestionarnos sobre la prevalencia de un referencial de realidad en el abordaje del cine de ficción sobre el tema de la emigración portuguesa, este conjunto de preguntas y sus subsecuentes respuestas, se establece como un perfil de ese referencial de realidad. La proximidad de la ficción cinematográfica a la realidad será la proximidad a esta caracterización sociológica del fenómeno.

La lectura final de las películas se hace a partir de un modelo que privilegia la dimensión tangible de la película. Se utiliza un instrumento de análisis que resulta, en sus pilares, de las teorías de Seymour Chatman y David Bordwell a respecto del análisis fílmico.

El análisis fílmico recaerá sobre dos grupos distintos de películas: (1) las que representan el emigrante portugués en Portugal y; (2) las que representan el emigrante portugués en su país de acogimiento.

A respecto del primer grupo de películas, se propone un análisis de las grandes líneas de la acción narrativa, así como de los grandes trazos de caracterización de los personajes. Consideramos en este contexto: *Malteses, burgueses e às vezes* (Artur Semedo, 1973); *Nacionalidade: Português* (Fernando Lopes, 1974); *Nós por cá todos bem* (Fernando Lopes, 1978); *Matar Saudades* (Fernando Lopes, 1987); y *Viagem ao princípio do mundo* (Manoel de Oliveira, 1997).

A propósito del segundo grupo, el que constituye el centro neurálgico de esta investigación, iremos a analizar el tratamiento del tema de la emigración, la puesta en escena de los elementos narrativos, así como un análisis de los sentidos de la narrativa a través del recurso a campos semánticos y su ubicación en la dimensión tangible de la película.

El estudio de las películas *Ganhar a Vida* (João Canijo, 2001); *Sem Ela* (Anna da Palma, 2003) y *La cage dorée* (Ruben Alves, 2013) es confrontado con las conclusiones de la primera parte de la investigación, que aborda el tema del punto de vista sociológico, para concluir que se alcanzan conclusiones distintas a respecto de los dos grupos de análisis. Las películas que enseñan a los emigrantes portugueses en Portugal son bastante permeables a la ficción, relegando para segundo plano preocupaciones con la realidad sociológica de la emigración portuguesa. Sin embargo, en las representaciones del cine de ficción de personajes emigrantes en sus países de acogimiento, la dimensión ficcional no llega a penetrar la dimensión intrínseca de los existentes fílmicos que se mantienen muy enraizados a la realidad.

**Palabras-clave:** 1. Emigración Portuguesa | 2. Cine y Emigración | 3. Análisis de Películas | 4. Representaciones de minorías | 5. Cine y sociología | 6. Cinema Português

## *English*

This investigation suggests that emigrant representations on portuguese cinema are anchored on real life experience being this experience carried out by sociological studies.

We shall begin with an overlook of the sociological theory on portuguese migration for the clear understanding of the phenomena. We have mapped the main issues relating to the subject and the main characteristics of the portuguese emigrants – whether as individuals or as a group. Which has been the history of portuguese migration movements? Where did they head for? In which circumstances did they decide to leave? Which conditions did they manage to create at their arrival in the host countries? What kind of relations had been created between portuguese communities?

This set of questions is the one to be used when questioning the real life reference to portuguese fiction films on emigration. The relation between fiction films and reality shall be assessed by the acquired sociological knowledge.

The film analysis grounds on a model that gives preference to the tangible elements of the film. The tools for the analysis shall be though built upon Seymour Chatman and David Bordwell's film and narrative theories.

We have distinguished two groups of films; (1) those representing portuguese emigrants in Portugal and; (2) those representing them abroad, at their host countries.

As for the first group of films we have developed an analysis of the main lines of narrative action and of the main characters.

For this we have selected the following group: Malteses, burgueses e às vezes (Artur Semedo, 1973); Nacionalidade: Português (Fernando Lopes, 1974); Nós por cá todos bem (Fernando Lopes, 1978); Matar

Saudades (Fernando Lopes, 1987); and Viagem ao princípio do mundo (Manoel de Oliveira, 1997).

As to the second group of films – the main focus of our investigation - the analysis was directed to the treatment of the subjects, the mise-en-scène of the narrative elements and the hidden messages using double semantic fields and their relation with tangible elements. For this group we have selected Ganhar a Vida (João Canijo, 2001); Sem Ela (Anna da Palma, 2003) and La cage dorée (Ruben Alves, 2013).

Their analysis shall be faced with the conclusions of the first part of our investigation.

We have come to the conclusion that for the first set of films – the ones representing portuguese emigrants in Portugal – the fiction overlaps the representation of the sociological reality. For the other group of films – those representing portuguese emigrants abroad – the fictional dimension fades into the narrative representations resembling reality.

**Keywords:** 1. Portugues emigration | 2. Cinema and emigration | 3. Film analysis | 4. Representing minorities | 5. Cinema and sociology | 6. Portuguese cinema Português

## AGRADECIMIENTOS

A Prof. Francisco García García, por la confianza y por los conocimientos que siempre se dispuso a compartir;

A mi madre, por el cariño y dedicación de tantos años;

A Teté, por toda su energía inesgotable;

A mi padre, por su pensamiento activo, libre y contagioso;

A mi hermano João, por su ejemplo de persistencia, fuerza y capacidad de superar todos sus obstáculos;

A mi hermano Paulo, por su serenidad y consejos;

A mi hermano Nelson, por su verdadera hermandad, por compartir y por estar siempre presente;

A mi hermana Catarina, por su ejemplo de persistencia y de capacidad de enfrentar el futuro;

A Marco por los primeros pasos, por enseñarme la dirección;

A Carolin Overhoff Ferreira por la semilla de este problema;

A Joana por ayudarme a persistir, por su contribución en los elementos gráficos y su inquebrantable entusiasmo, por su anclaje en sus sueños;

A Lola por su entusiasmo, sus discusiones, el gran apoyo en la revisión de este texto;

A Sofia lo que me ha enseñado con su trabajo, su método, su rigor, su capacidad de decir que no;

A Alexandra por todo lo que ha compartido en este largo proceso;

A Ana Carneiro por todo el apoyo profesional y la amistad que me ofreció para que pudiera dedicarme a esta investigación;

A Cristina Sánchez por la paz, el confort y la amistad que en su momento han sido tan cruciales;

A unos tantos amigos que crearon una red invisible de pequeñas ayudas y aportaciones: Carlos Coelho, Joana Assunção, Noé Sotelo, Raquel Sánchez, Abel Pinto, Aida Sigharian Asl, Dawid Seidenberg, Regina Machado, Silvia Bento, Carmo Cabral.

José António



## ÍNDICE DE FÍGURAS

**Figura 1.1** – Fotograma de *Malteses, burgueses e às vezes*, Artur Semedo, 1973.

**Figura 1.2** – Fotograma de *Nós por cá todos bem*, Fernando Lopes, 1978.

**Figura 1.3** – Fotograma de *Matar saudades*, Fernando Lopes, 1978.

**Figura 1.4** – Fotograma de *Viagem ao princípio do mundo*, Manoel de Oliveira, 1997.

**De la figura 1.5 a la figura 1.21** - Fotogramas de *Ganhar a Vida*, João Canijo, 2001.

**De la figuras 1.22 a la figura 1.32** - Fotogramas de *La cage dorée*, Ruben Alves, 2013

**De la figuras 1.33 a la figura 1.71** - Fotogramas de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.1 – Salidas permanentes de emigrantes portugueses (1965 – 1973)

Tabla 1.2 – Cifras de migrantes nacidos en Portugal por principales países de destino, 2013 o último año disponible.

Tabla 1.3 – Estimativas de la ONU de la población emigrante nascida en Portugal, 1990-2013

Tabla 1.4 – Portugueses emigrados según situación profesional, por países de residência, 2001

Tabla 1.5 – Portugueses emigrados según la profesión, por países de residência, 2001

Tabla 1.6 – Portugueses emigrados según su cualificación educacional por países de residencia, 2001

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1.1 – Estimativas del Observatório de la Emigración (Portugal) a respecto de la salida de emigrantes portugueses, 2001-2013

Gráfico 1.2 – Ranking de entradas de remesas de emigrantes en Portugal, miles de euros, 2013

Gráfico 1.3 – Esquema de la organización textual (Bordwell, 1989)

Gráfico 1.4 – Esquema de la estructura del discurso narrativo (Chatman, 1990)

## ÍNDICE DE ABREVIATURAS

**OEm** - O Observatório da Emigração integra o Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do Instituto Universitário de Lisboa (CIES-IUL) e resulta de uma parceria entre o Instituto e a Direção Geral dos Assuntos Consulares e das Comunidades Portuguesas (DGACCP).

**OECD** - Organización de Cooperación y de Desarrollo Económico

**ONU** - Organización de las Naciones Unidas

## 1. INTRODUCCIÓN

La tarea de un investigador se asemeja en gran medida a la de un albañil en la construcción de la muralla china, como lo describe Franz Kafka (2007) en su relato. Es como si estuviéramos en el Norte, muy lejos de nuestra aldea, de nuestra familia, construyendo piedra por piedra una sección de tan sólo quinientos metros que algún día, quizás más allá de nuestro tiempo de vida, se conectará a otra sección de quinientos metros también. El rigor del trabajo de cada uno es fundamental para que esta gran construcción cumpla su función utópica. Aunque el pensamiento no alcance el momento de la última piedra, cada albañil se dedica con ahínco a su tarea.

El inicio de esta investigación fue dado hace años cuando por primera vez vi *Viagem ao Principio do Mundo* (1997) de Manoel de Oliveira. En una escena, ya en la segunda mitad de la película, un descendiente de emigrantes portugueses en Francia, que había regresado a la aldea perdida de su padre, intentaba explicar a su vieja tía que era su sobrino a pesar que “no hablara nuestra habla”. Se destacaba en esa escena la oposición entre la lengua como representante de la cultura en cuanto elemento integrador de una identidad, y la sangre, como elemento alternativo a esa unificación. Esa escena con toda su intensidad y las discusiones siguientes con Carolin O. Ferreira, una profesora de Análisis de Guiones y Adaptación Literaria, inaugura el movimiento de acercamiento a la problemática de la emigración portuguesa.

La particularidad de preparar un documento para obtención de un grado de Doctorado es la indefinición del momento en que nos detenemos. El acercamiento a una realidad cotidiana con una mirada analítica es el descubrimiento de una infinidad de pequeñas variables que cambia por completo nuestra visión de esa realidad. Las preguntas se plantean hasta que empezamos a ansiar las respuestas. De inmediato forzamos las primeras

conclusiones para percatarnos de que aún tenemos muchas preguntas por contestar. Podría redactarse este documento simplemente revelando el camino de las preguntas, esclareciendo como se construye una compleja red de preguntas en torno a un contacto con una realidad y como luego fallan las explicaciones, las afirmaciones y advertimos los prejuicios. Tampoco nos proponemos respuestas contundentes o clarificaciones. Tan sólo llegaremos en esta investigación a algunas constataciones que servirán de punto de partida para organizar estudios posteriores y que de alguna forma se constituyen como un mapa de las cuestiones centrales a considerar en el abordaje de esta problemática.

Las conclusiones que presentaremos no pasan de afirmaciones transitorias que se cuestionan en el mismo momento en que se redactan. Sabemos al mismo tiempo que, más allá de nuestro reconocimiento de la verdadera dimensión de lo que nos proponemos hacer, un análisis de un corpus de películas, siempre será una construcción igualmente transitoria y subjetiva en el contexto específico del investigador y del punto de vista que asume. La metodología será la que parezca más adecuada considerando el conocimiento que se va generando a propósito del tema de investigación. No obstante no rechazamos el intento de construir todo eso: el análisis de un corpus de películas, una metodología e incluso algunas afirmaciones en género de conclusiones para que todo pueda ser el lanzamiento de nuevas discusiones y reflexiones.

El tema de la emigración es un tema bastante abordado del punto de vista sociológico, demográfico e incluso político. Es un fenómeno que está absolutamente intrincado en la historia de Portugal. Se podría decir que ser portugués ha sido históricamente encarar la posibilidad de la emigración. Sin embargo parece existir en Portugal un tabú respecto a este tema. Su tratamiento en los media, en la literatura, en el cine, es muy inferior

relativamente a otros de menor importancia e impacto social. Se habla aisladamente de un cierto sentimiento de vergüenza con respecto de esas comunidades a pesar de que sea inevitable el contacto en los meses de verano cuando regresan todos por vacaciones. Es tenue la identificación de esos individuos con el país, se habla de “la invasión de los emigrantes en el verano”<sup>1</sup>. Curiosamente al mismo tiempo se habla de la invasión de los inmigrantes en los alrededores de las grandes ciudades, una paradoja en un país acostumbrado a emigrar. De todas formas veremos más detalladamente estos aspectos y de una forma más consistente en la primera parte de esta investigación.

*Representaciones del emigrante en el cine portugués* es un proyecto que pretende establecer la conexión entre la problemática de la identidad de los emigrantes (que resultan de los movimientos migratorios portugueses a partir de la década de los 60 del siglo XX) y su representación en el cine.

En un primer momento buscamos delinear el contexto en el que los artefactos, como las películas, contribuyen al conocimiento de la realidad recurriendo a las ideas de Edmund Husserl, Martin Heidegger, George Mead y finalmente Peter Berger y Thomas Luckmann.

En un segundo momento, haremos un breve recorrido histórico del fenómeno de emigración portuguesa y, aún en el contexto de este capítulo que, digamos, asume un carácter más sociológico, partimos en la búsqueda de conceptos operativos que estén en juego directamente en la experiencia social del emigrante: Edite Noivo, Andrea Klimt, M. B. Rocha-Trindade, A. Cardoso Marques, J. R. Carvalheiro y H. M. Jerónimo. Abordaremos igualmente la teoría de Ervin Goffman con respecto a la presentación del individuo ante la sociedad.

---

<sup>1</sup> Expresión utilizada por un reportero televisivo en algun momento en el inicio del verano de 2009

Hacia el final, nos ayudaremos de teorías de análisis fílmicas, las de David Bordwell y Seymour Chatman para este efecto, para construir un instrumento de análisis donde todos estos conceptos converjan.

Con estos pasos establecidos nos adentraremos en el análisis de las películas de la muestra buscando en su discurso cinematográfico sentidos y significados que nos aclaren la visión que transportan sobre la vida en las comunidades emigrantes portuguesas.

## 2. TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

La cuestión de la representación del emigrante en el cine portugués es, antes de colocarse en la discusión específica del cine, un problema que se ubica en el contexto general de los estudios culturales. En particular, en este estudio, nos interesa el reflejo que el cine nos da de la imagen de los emigrantes portugueses, al mismo tiempo que sabemos que al representarlos contribuye para la permanencia o cambio de esa misma imagen.

Aunque sea una de las múltiples contribuciones para el proceso de generación de una idea de la realidad de la emigración portuguesa, el cine se inserta en un sistema de generación de conocimiento. No vamos a intentar medir la importancia relativa de su contribución frente a otros, eso centraría el estudio demasiado en un territorio que no es el nuestro. De todas las formas intentaremos entender, al largo de este capítulo, la importancia de artefactos como las películas para la construcción de la experiencia del individuo.

## 2.1. LA CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES SOCIALES

Al referirse al discurso sobre la Identidad, MacInnes (2005) llamaba la atención sobre la necesidad de distinguir entre la identidad personal y la identidad social, defendiendo que estos dos aspectos deberían ser considerados a la hora de abordar el tema. La primera se refiere al individuo y a la consciencia de sí mismo y la segunda alude a su inserción en categorías colectivas. Esta distinción resulta como un instrumento de deconstrucción de una realidad que se desarrolla cotidianamente en un proceso único.

La producción de identidades implica la conjunción de dos procesos: el proceso a través del cual los actores sociales se integran en conjuntos más vastos, de pertenencia o de referencia, lentamente mezclándose con ellos - proceso de identificación; y el proceso a través del cual los agentes tienden a autonomizarse y diferenciarse socialmente, creando en relación a otros distancias y fronteras más o menos rígidas - proceso de identización (Pinto, 1991).

Las teorías que más se acercaron a la identidad personal asumen, según Carvalheiro (2008), una fuerte tendencia para lecturas psicologizantes. De esta línea derivan, por ejemplo, las ideas de Baudrillard (1991) sobre la identidad como «simulacro» del individuo social. Una idea que es compartida por Erwin Goffman (2006) a propósito de la representación del yo en la vida cotidiana, y sobre la cual nos detendremos un poco más adelante.

La dimensión social de la formación de la identidad la defendían ya los interaccionistas simbólicos que pretendían demostrar el íntimo vínculo entre la dimensión cultural y la acción social. William Thomas (1936), por ejemplo, defendía que para interpretar la acción social no era importante conocer los datos reales de una determinada situación, pero sí sus percepciones subjetivas, las creencias y las convicciones en torno a las cuales los actores sociales se representan.



Husserl (1980) defiende que los actos de consciencia se refieren a objetos específicos. La toma de consciencia de un fenómeno parte del enfrentamiento del individuo con artefactos producidos por el propio ser humano o resultado de procesos naturales. La construcción de la experiencia humana es, para Husserl (1980), la organización de esos objetos a través de una *intersubjetividad originaria*.

Los objetos se definen unos en relación con los otros superando la idea de conceptos absolutos y estables.

Por su lado Heidegger (2006) añade que esta intersubjetividad es, de hecho, anterior al ser-en-el-mundo del individuo. Entiendáse, anterior a su consciencia. De esta forma, subraya el condicionalismo que el contexto social-cultural impone al proceso individual de construcción de la experiencia.

La organización intersubjetiva de los artefactos y experiencias se hace en conciliación entre una visión individual y los modelos en los que (visible o invisiblemente) se inserta el individuo. La intersubjetividad se desplaza más allá de la experiencia del individuo integrándose en una línea que viene desde atrás y seguirá adelante. La cuestión que se nos plantea ante esta visión de Heidegger es preguntar como se procede la transmisión de esta *inter definición subjetiva* de los artefactos/experiencias (o realidad inmaterial). George Mead (1962) propone que se vea el fenómeno de la comunicación como un vehículo estructurante de ese proceso. Los procesos de comunicación como estructuras de mediación que establecen significado a través del lenguaje, palabras y símbolos, asumen un papel en la transmisión temporal y condicionamiento a priori del aprendizaje del mundo y, por eso, de la construcción de la experiencia individual.

El aprendizaje de los instrumentos de comunicación es, por si mismo, el aprendizaje de una visión del mundo que establece conceptos a esos

instrumentos que por si solos estarían vacíos de sentido e inútiles en la transmisión de la experiencia.

La representación que una determinada película hace de un personaje emigrante, además de la capacidad del lenguaje fílmico para simular/o crear la sensación de la realidad, impone desde luego una idea que se puede extrapolar a lo que, de hecho, es un emigrante. El conocimiento previo del individuo, sea por experiencia propia, sea por conocimiento erudito, es el único matiz posible en la construcción individual de una idea de experiencia emigrante. Sin uno de esos procesos el concepto de emigrante vendrá yuxtapuesto a la propia palabra.

Existe un contexto general que se asume como un contexto referencial partiendo de situaciones concretas de la experiencia del individuo. Esas experiencias concretas, volviendo a Husserl, se basan en el enfrentamiento hacia los artefactos. Los artefactos humanos representan un elemento fundamental en la construcción de un cuadro de referencias, condicionando *a priori* su entendimiento de lo que es la realidad.

En suma, el individuo percibe la realidad material a través de los sentidos pero los significados que le atribuye, así como la percepción de la realidad inmaterial, se construye con la interacción con los otros, a través de actos de comunicación.

Si miramos a esta interacción desde el punto de vista de su dimensión social entonces nos ubicaremos en el contexto de las ideas de Goffman de actor *versus* audiencia.

Al dar ese paso, quizás demasiado largo, somos conscientes de que estamos centrando la discusión en un territorio distinto. Acercándonos a un cierto punto de vista individual, aunque sociológico, vamos a buscar **conceptos operativos** que permitan (en conexión con herramientas más propias del análisis del lenguaje cinematográfico) mirar hacia el texto fílmico y

entender con más detalle la implicación de los conceptos afectos al fenómeno de la emigración en los discursos producidos.

Ervin Goffman (2006) propone la idea de que el individuo, en su interacción social tiene un comportamiento comparable al del actor de teatro. En la construcción de este paralelismo de comportamiento habla de la idea de **actuación** como resultado de una idea aún anterior "Toda la gente está, en todas partes, con mayor o menor consciencia, representando un rol." (Park, 1965). La interpretación no es sólo la actuación del individuo, sino también la forma como es recibido por la sociedad. Se pueden identificar en este proceso discrepancias entre las prácticas de rutina y la imagen que la interpretación transmite. Por un lado, se señala la posibilidad del individuo creer que sus acciones y comportamientos corresponden a la imagen que transmite, en ese caso se diría que el individuo está siendo **sincero**. Por el otro lado, estas diferentes dimensiones pueden no corresponder, planteando la cuestión de la intencionalidad de esa discrepancia. En el caso del individuo/actor ser consciente de que su interpretación no corresponde a su comportamiento, sea en un sentido negativo o positivo, se diría que se trata de una **interpretación cínica**. En este proceso, el control expresivo, como un intento del actor de no expresar señales que sean mal interpretadas por el espectador, ejerce una función determinante en la medida en que se juega la credibilidad de la representación. Este intento de control de fallos de comportamiento desarrolla muchas veces una intento de **burocratización del espíritu**. De otra forma, una actividad consciente de establecimiento de un sistema de control de los gestos/actitudes no controlados.

Avanzando un poco más en la complejidad del pensamiento de Goffman, se identifica este proceso de construcción de la interpretación como un proceso de construcción de una imagen de sí mismo ante los demás. Una auto-representación a través de la asunción de una **fachada**.

Según sus propias palabras: “un equipamiento expresivo patronizado al que el individuo recurre, intencionada o no intencionadamente, durante su interpretación”. (Goffman, 2006) En la definición del universo de este concepto se distinguen dos niveles diferentes de intervención: (1) El **cuadro**, o sea, el contexto o el ambiente escénico que elige para presentarse; (2) La **fachada personal**, lo que dice directamente respecto al individuo de una forma más o menos transitoria, como son sus características físicas, su forma de hablar, sus actitudes, su expresividad corporal, etc. En este aspecto, exactamente porque algunas de estas características son mutables, otras posibles de omitir y exigen diferentes niveles de atención para ser percibidas (unas de identificación más inmediata que otras) somos llevados a pensar sobre las diferentes funciones que desempeñan en la construcción de la fachada. En esa medida Goffman (2006) propone dos grandes grupos, el primer, el de la **aparencia**, que permite al espectador social percibir de forma más inmediata la inserción social del individuo, sus características físicas y como se prepara para presentarse. Al segundo grupo le llama el **modo**, estímulos que transmiten la información del rol que quiere desempeñar en la situación específica en la que se encuentra.

Aunque sea un asunto que desarrollaremos con bastante más profundidad en un capítulo posterior, puntualizamos ahora la proximidad de estos conceptos con algunos de los que Seymour Chatman (1990) integra en su modelo de estructura del discurso narrativo. En este caso específico, nos parece existir una proximidad con lo que Chatman (1990) entiende ser el contenido de la forma de la estructura narrativa: los sucesos y los existentes.

Goffman (2006) añade la expectativa de que la relación entre apariencia y modo sea de confirmación y consistencia. O sea, que la fachada integre una correspondencia entre el estado/estatuto social del individuo y su comportamiento. En la misma medida, esa expectativa se alarga al cuadro en

que esta actuación se manifiesta. Es ante esta expectativa que se juzgará, por el individuo y por los demás, la sinceridad o el cinismo de la interpretación.

Estos conceptos nos acercan a otro que se revela muy importante a la hora de pensar las imágenes de la emigración - el concepto de estereotipo. La construcción de **estereotipos** es un resultado natural de la organización de la sociedad. Ante la posibilidad de tener que gestionar una complejidad de expectativas hacia los diferentes individuos, el espectador tenderá a contextualizar su impresión en una categoría genérica. O sea, volviendo a los conceptos de Goffman (2006), a concentrar diferentes desempeños por detrás de una misma fachada. Leyéndolo de otra forma, una determinada fachada determina un conjunto de expectativas estereotipadas aún antes de que el espectador pueda poner atención a la interpretación propia del actor social que se presenta delante de él. Esto genera una institucionalización de fachadas sociales que son, antes de nada, abstractas e independientes de las tareas concretas o de la apariencia del individuo que las desempeña. Como lo explica Goffman (2006), "La fachada se transforma en una representación colectiva, o sea, en una realidad por derecho propio". De esta forma, el actor cuando desempeña un rol social se inserta *a priori* en una fachada predeterminada. La asunción de una fachada se transforma más en un proceso de selección que en un proceso puro de creación de un rol.

Preanunciando ya algunos aspectos de la construcción de los personajes de ficción en las películas que vamos a analizar deberemos entender el trabajo de creación de personajes como un proceso de dramatización de lo real. El guionista procede a la fabulación de su idea de emigrante (basada con más o menos conocimiento de la realidad concreta) en un discurso narrativo completo que yuxtapone los diferentes elementos narrativos en un mismo contexto cinematográfico. Este concepto de **dramatización** (Goffman, 2006) es incluso apropiado por Goffman para

referirse al proceso de construcción de una fachada. Se verifica una verdadera idea de puesta en escena. En este conflicto entre la construcción de una fachada por el individuo y las expectativas imperantes de los espectadores se genera una tendencia para un proceso a que Goffman (2006) llama de **ceremonia**. El actor social ejecuta una serie de procedimientos, incluso algún control del cuadro, con la consciencia de la expectativa que su propio estereotipo genera en el espectador. Este proceso de ceremonia siempre es consciente y permite al actor la mayoría de las veces sentirse y ser visto como alguien que pertenece a una determinado tipo social. En el caso de la realidad que estaremos analizando, este tipo de proceso, como veremos un poco más adelante, se verifica en situaciones en las que los personajes que representan los emigrantes intentan ser vistos como ciudadanos de otra categoría social o económica más adecuada en lo que respecta a la forma como la sociedad (o los personajes que la representan) los vean. A este respecto destaca la asunción de un equipaje de señales asociados a la riqueza material que los descuelga de su condición socio-económica hacia una más cercana de la de sus interlocutores, muchas veces por un proceso de idealización positiva, aunque muchas veces se encuentre, en el universo diegético, un conjunto de atributos y señales evidentes de esa diferencia de clases. La representación de un modelo ideal implica una gran proximidad entre las expectativas y la fachada con que el actor social se presenta llevándolo a simular o integrar comportamientos que no le son propios. Por otro lado, eso lleva al individuo a tener que ocultar todos los comportamientos o señales que sean incoherentes en su interpretación. De alguna forma, el rechazo de esos comportamientos en contexto social no extingue la necesidad de realizarlos por lo que se generará otro proceso sucedáneo, lo que Goffman (2006) titula de **consumo secreto**. Aunque el comportamiento sea incoherente con la fachada que pretende presentar, el

actor social mantiene ese comportamiento lejos de la mirada de sus espectadores.

En conclusión, este pensamiento, aunque sea construido a propósito del ser-social, puede, por varias razones, ser ampliado al universo de personajes que el cine de ficción nos propone. Por un lado, esos personajes forman parte de la fachada del autor. Por otro lado, componen el conjunto de objetos específicos a que Husserl (1980) se refiere y que permiten al individuo construir su consciencia de una determinada realidad. El puente entre estos conceptos y su utilización en el instrumento de análisis fílmico que presentaremos más adelante se establece con el sentido de permitir una lectura específica de la representación. Será a través de estos conceptos que se construirá un territorio común entre el universo de la ficción y la realidad referente.

## 2.2. CARACTERIZACIÓN DEL MOVIMIENTO EMIGRANTE - SENTIDO DE 'CAMINAR POR CAMINAR'.

La reflexión acerca de la cuestión de la emigración es, en última instancia, la reflexión sobre la visión hacia un otro que existe en un continuum que empieza en un yo identitario y termina en el extranjero. La búsqueda de esa identificación y ese entendimiento del otro es la base del sentido de estudiar temas como la identidad portuguesa, el 'regreso a casa' o, como es el caso de esta investigación, las representaciones del emigrante en el cine portugués. El estudio de cualquiera de estos temas tendrá inevitablemente que pasar por una lectura atenta de la producción cultural sobre ese tema, una vez que el arte y la cultura se presentan muchas veces como las reflexiones más sustanciales sobre la realidad social de una comunidad.

Ser portugués (o de otra nacionalidad europea para este efecto) es cada vez menos un status pacífico y perenne que unifica la identidad de los habitantes de una determinada zona territorial en el sudoeste de Europa. En términos exclusivamente territoriales, existen mayores diferencias entre provincias portuguesas que entre éstas y sus regiones contiguas del lado de España. Algarve es más diferente de Minho que de Andalucía. Decía Oliveira Martins (1991), político e historiador portugués, a propósito de la diferencia intrínseca en la morfología del territorio portugués que: "Con una porción de Galicia, otra de León, otra de la España meridional sarracena, esos príncipes compusieron para sí un Estado". Amorim Girão (Leão, 1960) incluso defiende que "el vínculo nacional es tan fuerte que no hemos [los portugueses] sentido la necesidad de encontrar un territorio aparte". Con la plena integración en la Unión Europea y la abolición de las fronteras en el interior de la Unión, el territorio se expande ampliando la problemática de la territorialidad de la identidad hacia una perspectiva más amplia y transnacional. ¿Cómo ser portugués en un territorio cuyas fronteras se diluyen en una uniformidad Europea y donde el propio concepto de emigrante se desintegra en el 'ser Europeo'? Por ahora partiremos, en una primera etapa, en busca de una definición del portugués-migrante. Lo que Manuel Alegre, en el título de un libro que reúne alguna de su poesía, nombra como el *Portugués Errante*, este espíritu de atracción hacía la partida:

Por um caminho à noite caminhava  
caminhava de noite sem sentido  
pela própria cadência era levado  
caminhava movido por um ritmo  
a música interior que mais ninguém  
ouvia. Caminhava de noite e não sabia



sequer o rumo e o sentido. Nem  
a rosa dos ventos e os pontos cardeais  
nem Cruzeiro do Sul nem bússola nem estrela.  
Caminhava por caminhar. Apenas  
por um íntimo impulso um movimento  
irreprimível do seu próprio pensamento.  
Ou nem sequer. Talvez não fosse  
senão a própria marcha. Um corpo  
avante. Um corpo em seu mistério caminhante  
não mais que um corpo em marcha no caminho  
ninguém sabe se certo se perdido.  
E só se ouvia o som do seu arfar  
e não havia aliás outro sentido  
senão o de caminhar por caminhar.  
Manuel Alegre (2001). *Poema do Português Errante*

En el título de otro libro (Vale de Almeida, 2000) subyace la misma idea de un país que se mezcla con su sentido de partida: una tierra que se dirige hacia el mar y *Un mar del color de la tierra* (Vale de Almeida, 2000). Eduardo Lourenço (1999), a propósito de un cuadro de Breughel reflexiona sobre ese mismo perfil del portugués-migrante – a que llama la *Nao de Ícaro* – afirmando el deseo de regreso a casa inherente a la aventura de la partida en busca de una vida mejor. Es en este contexto que afirma que la emigración “supone que algo mejor que aquello que se deja atrás nos espera para darnos la oportunidad de cambiar de estatuto o de funciones.” (Lourenço, 1999). Una fuerte esperanza en el océano, surge como elemento propulsor de los movimientos demográficos desde los Descubrimientos de los siglos XV y XVI (hayan sido o no históricamente considerados emigración en sentido

estricto). En busca de una definición más clara de la condición de emigrante, Cardoso Marques (2002), por su parte, utiliza la legislación portuguesa para aclararla: “los ciudadanos portugueses que salieron de territorio nacional para ejercer, al extranjero, una actividad remunerada y ahí residir de forma permanente”. La Organización de las Naciones Unidas lo define con un poco más de detalle: “[un emigrante es] el individuo que a nacido en un país y ha ido a vivir a otro por un periodo de, por lo menos, doze meses, o que se espera que venga a ser de, por lo menos, doze meses”.

### 2.2.1. Una perspectiva de la Emigración Portuguesa.

En la historia del país, los flujos migratorios son transversales asumiendo intensidades y direcciones diferentes en distintas épocas. La enorme presencia de portugueses en el mundo es el reflejo más claro de la diseminación de una población cuyas aspiraciones han sido siempre más amplias que su territorio y, seamos francos, también el reflejo de una “búsqueda del país que no se encuentra” (Alegre, 2001) y que nunca supo crear una sociedad capaz de responder a los anhelos de sus ciudadanos. Canadá, E.E.U.U., Brasil, Venezuela, África del Sur, Mozambique, Angola, Cabo Verde, San Tomé y Príncipe, Guiné Bissau, India, China, Australia, Emiratos Árabes, Reino Unido, Bélgica, Francia, España, Holanda, Alemania, Luxemburgo, son decenas los países donde existen o existieron comunidades portuguesas.

En principio la posición geográfica de Portugal le da un perfil intrínseco de país migratorio. Por un lado *Un mar del color de la tierra*, una costa atlántica que abre el horizonte amplio del mar, casi que infinitamente, hacía países distantes. Por el otro lado, una frontera continental que, más que separar, proyecta los habitantes hacia el continente europeo o, por lo menos,

no los separa hasta los Pirineos. Así definía un poeta portugués esa frontera política y social que separa un territorio que es visto sin límites:

De um lado terra, doutro lado terra;  
De um lado gente;  
doutro lado gente;  
Lados e filhos desta mesma serra,  
O mesmo céu os olha e os consente.

O mesmo beijo aqui;  
o mesmo beijo além;  
Uivos iguais de cão ou de alcateia.  
E a mesma lua lírica que vem  
Corar meadas de uma velha teia.

Mas uma força que não tem razão,  
Que não tem olhos, que não tem sentido,  
Passa e reparte o coração  
Do mais pequeno tojo adormecido.  
Miguel Torga, *Fronteira*

Vale de Almeida encierra en el título de su libro el sentido transoceánico de la emigración que llevó los portugueses a Trinidad y Tobago, Brasil, Venezuela, E.E.U.U., Canadá, Australia. Miguel Torga abría las puertas para un movimiento intra-europeo que llamaba los hombres a *dar o salto* soñando con un futuro más allá de los Pirineos.

### 2.2.2. Los números.

Una revisión de los flujos y destinos de la emigración portuguesa en el siglo XX nos permite percibir tres etapas distintas que asientan en destinos diferentes: Una primera etapa orientada hacia Brasil y África; una segunda en dirección a Europa y luego el regreso al Atlántico con un sentido más amplio de destinos. Para una caracterización más pormenorizada de su evolución se recurrirá a una excelente síntesis elaborada por Jerónimo et al (2000), con especial atención a la segunda etapa, referente al apogeo de las migraciones intra-europeas que es el contexto sociológico donde se inserta nuestra investigación, por el hecho de que las películas portuguesas que retratan la emigración elijan esas comunidades europeas, en particular las de Francia.

Esa etapa europea representó un cambio drástico en la realidad de la emigración portuguesa en la década de los 60 del siglo XX. Si hasta entonces los grandes flujos migratorios se hacían en un eje transoceánico, con los portugueses cruzando el Atlántico en dirección al Norte del continente americano, en dirección a Brasil y a algunos países africanos, en los 60 se nota un cambio de orientación. El momento era el de encarrilarse hacia el otro lado, centrando los Pirineos en el horizonte.

El final del tráfico de esclavos en 1850, que coincidió con la expansión de las plantaciones de café, originó un déficit de mano de obra en la economía brasileña que fue equilibrado con la entrada de inmigrantes europeos. Era el regreso de los portugueses después de la independencia de Brasil en 1822. El proceso de industrialización brasileña en los finales de la década de 20 del siglo XX, principalmente en la región del Sudeste, originó un gran flujo migratorio de las poblaciones del Nordeste de Brasil que vinieron a ocupar el espacio hasta entonces ocupado principalmente por inmigrantes europeos. La percepción de esta situación inconciliable llevó al

gobierno a aplicar medidas mucho más restrictivas de control de las entradas en el país. El presidente brasileño Getúlio Vargas aprobó, en 1934, la famosa ley de las cuotas de inmigración que restringía de forma acentuada el flujo de inmigración. La comunidad portuguesa estaba formal y legalmente salvaguardada en relación a estas medidas pero en lo cotidiano ofrecía cada vez menos oportunidades de trabajo y Brasil dejaba de ser una solución.

Poco después viene el final de la Segunda Grande Guerra y, con él, la aprobación del Plan Marshall que traería para los países más destruidos de Centro y Norte de Europa cerca de 13 mil millones de dólares (lo que equivale a precios actuales a 132 mil millones de dólares) que ayudarían a la reconstrucción de sus tejidos industriales y sociales. Naturalmente este grande esfuerzo de reconstrucción no podría ser sustentado solamente por las poblaciones locales, por lo que se recurrió inevitablemente a una intensa importación de trabajadores que desempeñarían funciones poco cualificadas como obreros y operarios fabriles no especializados, bien como otras ocupaciones principalmente en el sector secundario.

Si, en una primera etapa, el reclutamiento era hecho en países del Este y en algunos países del Sur de Europa, con la construcción del Muro de Berlín en 1961 el flujo que venía del Este quedó cerrado abriendo camino para una intensificación exponencial de los inmigrantes del Sur.

Nos encontramos de acuerdo con Rocha-Trindade (1995) identificando: dos grandes bloques en la Europa Occidental: el de los países dadores de hombres, situados en el Sur europeo, en la costa del Mediterráneo, y el de los países receptores, constituidos por las principales naciones industrializadas del Centro y Norte del Continente. (Rocha-Trindade, 1995)

Intensificando esta atracción natural, Jerónimo et al (2000) apunta la existencia de verdaderas redes de intermediarios o *engajadores* que

seducían los jóvenes a *dar el salto* - esta expresión significa salir del país de forma clandestina, caminando a pie por la frontera con España y luego seguir clandestino hasta cruzar los Pirineos - más allá de los Pirineos para luego poder esperar una cierta complicidad de las autoridades locales. (Jerónimo et al, 2000)

Esto fomentaba un flujo de emigración clandestina que la mayor parte de las veces superó los números de emigración oficiales.

Un paréntesis para referir que en el contexto de las narrativas sobre emigración europea, el tema del salto es uno de los temas centrales en el cine portugués sea por sus narrativas, sea porque se encuentran a menudo personajes en tránsito hacia el 'otro lado'.

Antes de la presentación de cualquier número relativo a datos de emigración es necesario dejar algunas notas claras:

Se constatan discrepancias muy significativas entre los datos oficiales de las entidades portuguesas y las de los otros países que resultan del enorme flujo de emigración clandestina. Por esa razón, la construcción de estos datos se hacen a partir del doble cruce de información nacional con los datos de los países acogedores;

Desde la apertura de las fronteras y establecimiento de la libre circulación de personas en el espacio europeo los gobiernos, en este caso el portugués, han perdido un poco el control de los flujos y descuidado el análisis de estos números.

Será con estas premisas que nos concentramos en el período de 1960 a 1974 para entender con más detenimiento el contexto en el que iremos más tarde a ubicar las narrativas fílmicas.

Año	Salidas legales por destino				Salidas clandestinas	Total de salidas
	Total	América	Europa	Otros		
1965	91 488	17 557	73 931	..	28 736	120 224
1966	111 995	33 266	78 729	..	20 388	132 383
1967	94 712	28 584	66 128	..	16 197	110 909
1968	96 227	27 014	69 213	..	27 246	123 473
1969	155 672	27 383	128 289	..	85 507	241 179
1970	183 205	22 659	160 546	..	116 845	300 050
1971	158 473	21 962	136 511	..	108 073	266 546
1972	115 545	20 122	95 423	..	61 461	177 006
1973	129 732	22 091	107 641	..	50 215	179 947

**Tabla 1.1 – Salidas permanentes de emigrantes portugueses (1965 – 1973)<sup>2</sup>**

En este período, específicamente entre 1965 y 1973, han emigrado cerca de 1.600.000 de portugueses a Europa, un número muy significativo si consideramos que cerca del 80% del total de los emigrantes en ese período a emigrado hacia Francia. No obstante, otros países han significado destinos importantes para la emigración portuguesa: Alemania, Bélgica, Suiza, Holanda, Inglaterra, y Luxemburgo. De todos estos destinos, se vuelve importante realzar a Luxemburgo, por ser un país donde cerca un tercio de la población población es de origen portuguesa lo que desde luego permite percibir la dimensión de éxodo portugués.

<sup>2</sup> Tabla elaborada por Observatório de la Emigración (Portugal), datos de Maria Joannis Baganha and José Carlos Marques (2001), "População", in Nuno Valério (ed.) (2001), Estatísticas Históricas Portuguesas, vol. I, Lisboa, Instituto Nacional de Estatística, pp. 33-126.

País	Población total	Total de nacidos en el extranjero		Migrantes nacidos en Portugal		
		N	Como porcentaje de la población total	N	Como porcentaje de la población total	Como porcentaje de la población nacida en el extranjero
Angola	..	..	..	..	..	..
Belgium	11 099 554	1 747 641	15,7	31 564	0,3	1,8
Brazil	190 755 799	592 570	0,3	137 973	0,1	23,3
Canada	32 852 325	7 217 295	22,0	140 310	0,4	1,9
France	64 933 400	5 605 167	8,6	592 281	0,9	10,6
Germany	80 716 000	6 402 828	7,9	104 084	0,1	1,6
Italy	59 685 227	4 387 721	7,4	7 023	0,0	0,2
Luxemburg	512 400	205 162	40,0	60 897	11,9	29,7
Mozambique	20 252 223	342 117	1,7	3 767	0,0	1,1
Netherlands	16 779 575	1 793 189	10,7	15 486	0,1	0,9
Norway	5 051 275	593 322	11,7	1 967	0,0	0,3
Spain	47 129 783	6 640 536	14,1	134 248	0,3	2,0
Switzerland	8 139 631	2 289 560	28,1	211 451	2,6	9,2
United Kingdom	62 605 000	7 780 000	12,4	107 000	0,2	1,4
United States	310 817 022	43 960 023	14,1	158 002	0,1	0,4
Venezuela	27 150 095	1 156 578	4,3	37 326	0,1	3,2

Tabla 1.2 – Cifras de migrantes nacidos en Portugal por principales países de destino, 2013 o último año disponible.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Tabla elaborada por OEm, data from: [BEL] Eurostat, Statistics Database, Population and Social Conditions; [BRA] Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Censos 2010; [CAN] Statistics Canada; [FRA] Institut National de la Statistique et des Études Économiques; [DEU] Statistisches Bundesamt Deutschland; [ITA] OECD, International Migration Database; [LUX] Le Portail des Statistiques du Luxembourg; [MOZ] Instituto Nacional de Estatística; [NLD] Centraal Bureau voor de Statistiek; [NOR] Statistics Norway; [ESP] Instituto Nacional de Estadística; [CHE] Office Fédéral de la Statistique; [GBR] UK National Statistics; [USA] US Census Bureau, Current Population Survey; [VEN] Instituto Nacional de Estadística, Censos de Población e Vivienda. Actualizado '21 Nov 2014. <http://www.observatorioemigracao.pt/np4/1269>



España que adquiere también un papel de relieve porque, por su proximidad a Portugal, ha sido desde siempre un lugar de destino para los portugueses y, cuanto más nos acercamos de la frontera, más intensa e indistinta es esa proximidad (Arroteia, 1983).

En los datos de la Tabla 1.2 se puede verificar que, en el 2013, un total de casi 135.000 migrantes nacidos en Portugal viven en España, representando el 2% de la población emigrante.

La elección por uno de los destinos por parte de los emigrantes resultaba muchas veces del conocimiento de la experiencia de alguien que ya estaba ahí y, por eso, de la expectativa de tener algún apoyo mientras se instalaban. Esto ha generado lo que Rocha-Trindade (1995) llama "especialización de destinos", o sea, "la tendencia para que individuos del mismo origen busquen los mismos destinos".

Como defendíamos en el arranque de este capítulo, Portugal ha sido un país que nunca supo crear buenas condiciones para mantener su población. En esa época existía una economía que era incapaz de integrar los excedentes de la mano de obra rural que rumbó en dirección a los centros urbanos y hacia el extranjero. La gran mayoría de los emigrantes, que Cardoso Marques (2002) definió "sub-proletarios", partía efectivamente en busca de mejores condiciones económicas pero coincidían en esa época otros factores determinantes para la sustentabilidad del intenso flujo migratorio. Un ataque de UPA – Unión de las Poblaciones de Angola en 1961 marcaba el inicio de un conflicto armado que se extendería a varios países de África y que no terminaría hasta la revolución portuguesa de 1974. La Guerra Colonial (también llamada Guerra del Ultramar) envolvió más de 100.000 jóvenes civiles que fueron transformados en soldados para defender la Patria. Muchos intentaron evadirse de una movilización para un combate de

guerrilla, lejos de casa y sin ninguna preparación ni técnica, ni psicológica para el ambiente de guerra. Otro grupo de emigrantes aparece como el resultado de la defensa de ideas políticas contra el régimen dictatorial de António de Oliveira Salazar y que por eso sentían su integridad y seguridad amenazadas. En número inferior, pero con una gran notoriedad social, debe referirse un último grupo de emigrantes constituido esencialmente por empresarios y ministros que temían la pérdida de privilegios o disminución de su remuneración.

El movimiento de emigración hacia el Norte y Centro Europa, que se venía intensificando desde el inicio de la década de 60, se interrumpe bruscamente en el año de 1974. El año anterior había quedado marcado por una subida astronómica (cerca de 400%) del precio del petróleo a nivel internacional, lo que instaló un clima de crisis en Estados Unidos y Europa. El desarrollo económico que había ganado un impulso después de la Segunda Guerra es frenado con el objetivo de enfrentar la crisis. Los gobiernos que reclutaban mano de obra extranjera de prisa entendieron que deberían actuar al revés y aprobaron medidas de incentivo al regreso voluntario de los inmigrantes a sus países de origen que, mientras tanto, se habían instalado en esos países. Esto implicó, como defiende Jerónimo et al (2000), que “El estatuto de los emigrantes es, en esta coyuntura, profundamente alterado en la medida en que de productivos y útiles, pasan a ser mirados como dispensables y excedentarios”, así como el estatuto de los países que los necesitaban y eran hasta entonces considerados acogedores y que pasan a partir de esa época a ser designados como países receptores (nótese el significado del pasaje del calificativo con connotación positiva a una connotación neutra).

Este cierre de fronteras en los países receptores aparece en contraciclo de otros dos factores que marcarán la sociedad portuguesa a nivel

político y social. 1974 es el año de la revolución de los claveles que, en el 25 de Abril, terminaba con un régimen fascista y promovía la democratización del sistema político y la liberación de las restricciones sociales. En la secuencia de esta revolución termina la guerra en los territorios africanos y se inicia un proceso de descolonización que termina siendo demasiado abrupto y repentino, provocando el regreso al país de 500.000 portugueses y más 100.000 soldados que estaban destacados en el combate (Baganha, 1999). Estos dos factores, que naturalmente serían impulsores de un nuevo flujo de salida de personas, quedaron bloqueados en la imposibilidad de salir en dirección a Europa.

El resultado del cierre de los destinos europeos que tan provechosos habían sido en los últimos 25 años ha sido una reorientación para un renacimiento del flujo transoceánico (E.E.U.U., Canadá, Venezuela, Medio Oriente, África del Sur, Australia) y un – ahora mucho menor – movimiento intra-europeo de emigración temporal y reagrupación familiar.

Según Baganha (1999), esta emigración temporal no fue nada más que una “emigración permanente camuflada” que visa contornar las políticas restrictivas de los países de destino y que a medio plazo se transformaría en emigración permanente.

Esta perspectiva de los números debe completarse, antes de avanzarnos, con un los movimientos migratorios contemporáneos.

Según datos del Observatório de la Emigración, existen más de 2 millones de portugueses (nacidos en territorio portugués) viviendo en otros países. Eso representa más de 20% de la población, lo que coloca a Portugal como el país de la unión Europea con mayor número de emigrantes. La tasa de crecimiento del número de emigrantes ha suplantado ya la tasa de crecimiento de la población residente.

La crisis de la deuda soberana ha influenciado la dimensión y la tipología de movimiento migratório portugués. La crisis global y el consecuente aumento del desempleo en España en el 2008 ha, desde luego, disminuido el flujo de Portugueses hacía España que era entonces el principal destino de la emigración. A partir de 2010 los efectos recesivos de la austeridad impulsó el aumento de los fluxos migratórios de una forma bastante más rápida que en los años anteriores.

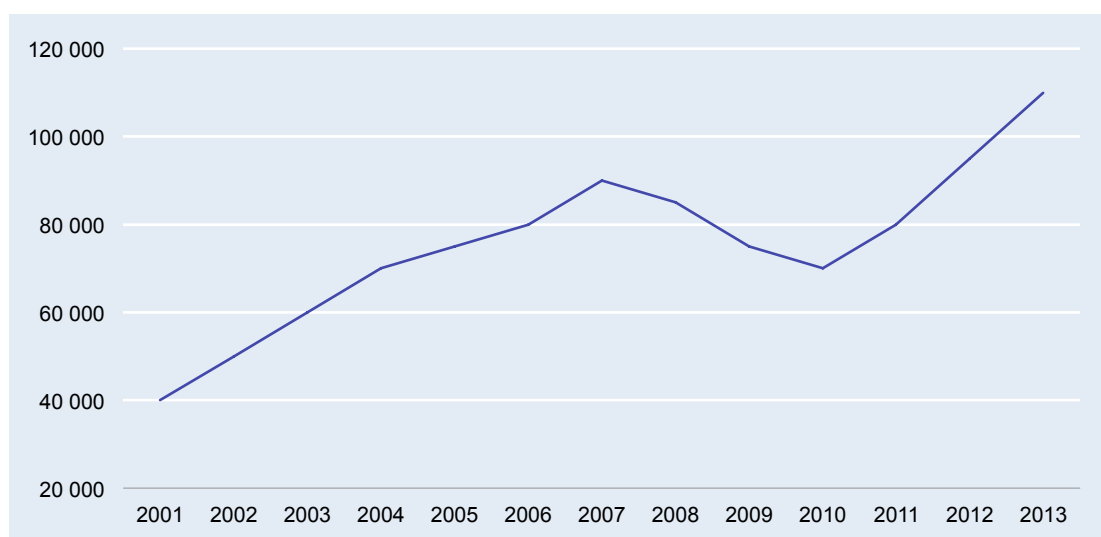


Gráfico 1.1 – Estimativas del Observatório de la Emigración (Portugal) a respecto de la salida de emigrantes portugueses, 2001-2013<sup>4</sup>

Una lectura del Gráfico 1.1 nos permite ver el comportamiento del flujo migratório de salida, manteniendo un ritmo constante de crecimiento con excepción a ese período entre el 2008 y 2010 que ya hemos referido anteriormente.

Actualmente, según el OEm, el Reino Unido, Suíza, Francia y Alemania son los principales países de destino para la emigración portuguesa. De entre ellos se destaca que el Reino Unido como el más atractivo en general, pero también para el grupo de los con mayor cualificación social.

<sup>4</sup> Gráfico elaborado por OEm, datos de OEm estimado con base en la información de los países de destino. Actualizado: '21 Nov 2014. <http://www.observatorioemigracao.pt/np4/1269>

Pero este estudio del OEm nos señala algunos datos muy importantes a la hora de perspectivar los fluxos migratórios portugueses al largo de los años. En sus notas introductorias deja clara la evidencia del envejecimiento de las comunidades emigrantes y, consecuentemente, su potencial declínio. El cambio del eje migratório hacia Europa disminue la renovación de las comunidades en Canadá, E.E.U.U., Venezuela y Brazil. La llegada de nuevos emigrantes a estos territórios no se muestra suficiente para compensar los fenómenos de la mortalidad, del regreso y de la re-emigración. De la misma forma, los principales destinos de emigración portuguesa en los 1960s presentan también una población envejecida. A pesar de este fenómeno, en países como Francia, Alemania y Luxemburgo, la intensificación del flujo migratório está permitiendo equilibrar y detener este proceso aunque no sea suficiente para renovar la población residente en esos países, principalmente como consecuencia de la interrupción verificada en 1974. Por otra parte, los países que se destacan como destinos preferenciales de la actual ola de emigración acogen una comunidad más joven y creciente: Suíza que se asume como un destino estable y intensivo de la emigración portuguesa desde los 1980s; el Reino Unido que es actualmente el foco principal de la emigración portuguesa y que mantiene una tasa de crecimiento elevada y, España que está recuperando significativamente tras la crisis del 2008.

Una perspectiva de los últimos 25 años nos permite ver de forma bastante evidente tendencia de la concentración de destinos de la emigración portuguesa en Europa.

Año	Total		Europa		America		Otros	
	N	Porcentaje	N	Porcentaje	N	Porcentaje	N	Porcentaje
1990	1 918 681	100,0	1 091 746	56,9	768 251	40,0	58 684	3,1
2000	1 988 941	100,0	1 274 812	64,1	656 854	33,0	57 275	2,9
2010	1 869 415	100,0	1 254 706	67,1	529 087	28,3	85 622	4,6
2013	1 984 230	100,0	1 343 051	67,7	544 201	27,4	96 978	4,9

**Tabla 1.3 – Estimativas de la ONU de la población emigrante nascida en Portugal, 1990-2013<sup>5</sup>**

Aún a propósito de la cualificación educacional de los emigrantes portugueses de la actualidad, el mismo Observatório de la Emigração (Portugal) considera que aunque se verifique que esta nueva generación es más cualificada que la de los años 1960s, la población portuguesa es, en general también ella más cualificada que antes. Aún no existen datos suficientemente claros que se haya procedido a un cambio estructural del perfil migratório una vez que se verifica, en los datos oficiales, una proporción similar a respecto de la cantidad de emigrantes cualificados con formación universitária.

Un último aspecto bastante importante a respecto del fenómeno migratório es el tema de las remesas de los emigrantes.

<sup>5</sup> Tabla elaborada por OEm, datos de United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2013), Trends in International Migrant Stock: Migrants by Destination and Origin (United Nations database, POP/DB/MIG/Stock/Rev.2013). '21 Nov 2014. <http://www.observatorioemigracao.pt/np4/1269>

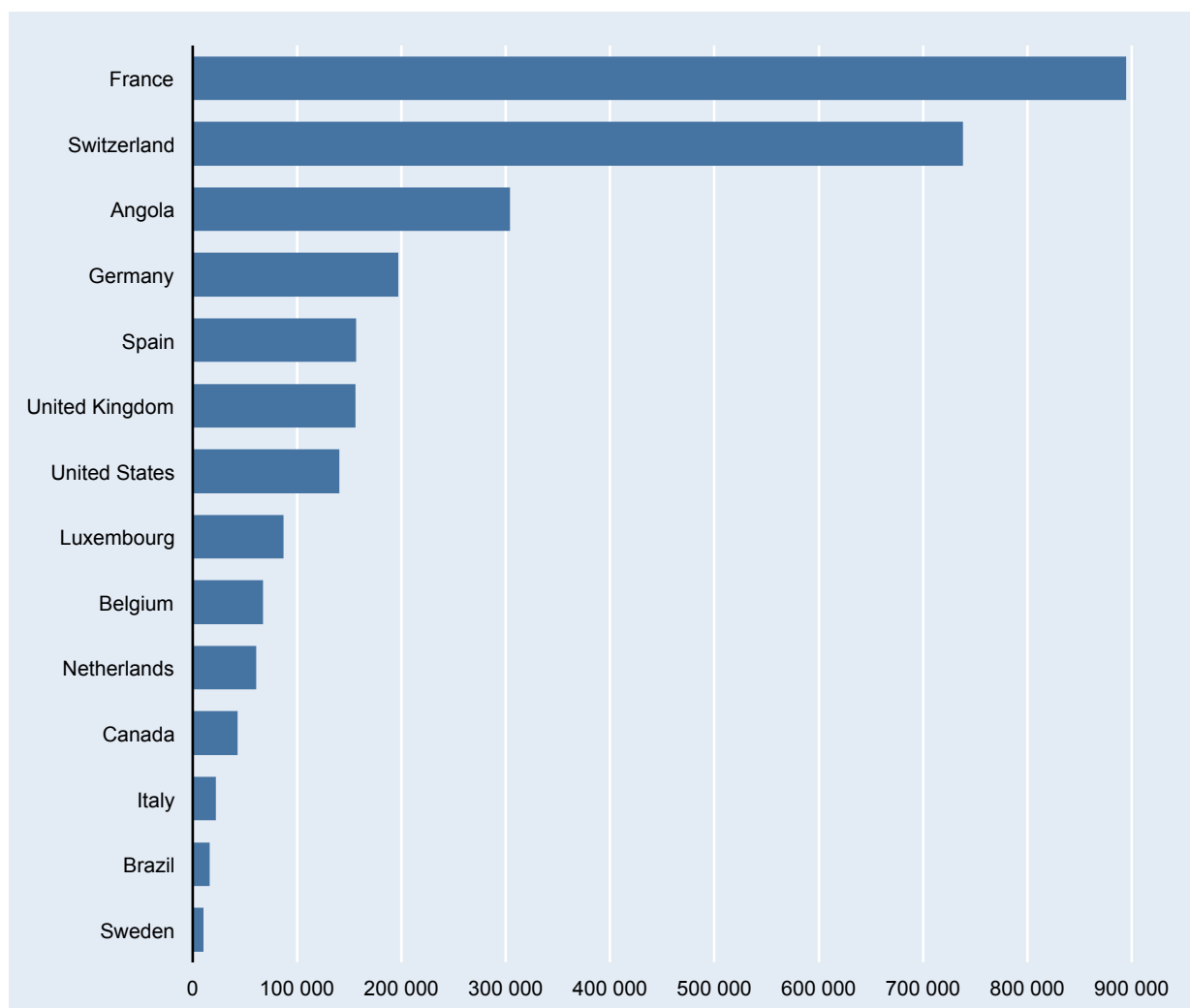


Gráfico 1.2 – Ranking de entradas de remesas de emigrantes en Portugal, miles de euros, 2013.<sup>6</sup>

Acompañando el crecimiento del fluxo migratório, también se verificó un crecimiento de las remesas de emigrantes recibidas por Portugal. Actualmente Portugal es uno de los países de la Unión Europea con mayor impacto de las remesas de emigrantes en su PIB – más de 3 mil millones de euros en 2014, cerca de 1,8% del PIB. Se ha verificado un crecimiento constante, desde el 2011, de más de 10% al año. Para este hecho contribuyen significativamente las comunidades residentes en Francia y Suíza, las más significativas en su dimensión, representando más de 50% de esta cifra.

<sup>6</sup> Gráfico elaborado por OEm, datos de Banco de Portugal, Statistics Online (BPstat), Balance of Payment Statistics. Updated: '21 Nov 2014. <http://www.observatorioemigracao.pt/np4/1269>

### 2.2.3. Perfil de la Emigración Portuguesa. Los Emigrantes.

Como manifestación de un cierto sentido histórico de partida que Manuel Alegre (2001) propone con su título *Portugués Errante* se torna importante, en el contexto de esta investigación, detallar el perfil de esta ola de emigrantes que, en esos años, buscó Europa como destino.

“Si quisiéramos trazar el perfil del emigrante típico portugués es posible afirmar que era predominantemente del sexo masculino, soltero, en edad activa y con bajas calificaciones escolares” (Jerónimo et al, 2000). Carvalheiro (2008) identifica que los portugueses eran entonces representados como los *trabajadores portugueses*. Baganha (1999) incluso entiende que aún hoy se puede identificar ese perfil en el cuadro de la emigración portuguesa:

La emigración portuguesa continua siendo, como en el pasado, una emigración económica esencialmente constituida por trabajadores manuales poco cualificados que van a insertarse, aunque bajo formas institucionales nuevas, en los mercados de trabajo europeos, en las llamadas ocupaciones sucias o mal pagadas, o sea, las mismas ocupaciones en que se insertaban los emigrantes portugueses en los años 60 y 70 (Baganha, 1999).



País	N				%			
	Emplegado	Desempleado	Inactivo	Total	Emplegado	Desempleado	Inactivo	Total
Total	944,313	76,220	523,224	1,543,757	61.2	4.9	33.9	100.0
França	377,453	44,845	145,402	567,700	66.5	7.9	25.6	100.0
Brasil	79,183	5,237	127,438	211,858	37.4	2.5	60.2	100.0
EUA	121,735	6,290	78,308	206,333	59.0	3.0	38.0	100.0
Canadá	93,265	3,690	57,015	153,970	60.6	2.4	37.0	100.0
Suíça	77,576	3,481	13,143	94,200	82.4	3.7	14.0	100.0
Alemanha	52,900	0	10,080	62,980	84.0	0.0	16.0	100.0
Espanha	24,900	5,020	23,500	53,420	46.6	9.4	44.0	100.0
Venezuela	31,040	760	21,100	52,900	58.7	1.4	39.9	100.0
Luxemburgo	27,863	956	9,579	38,398	72.6	2.5	24.9	100.0
Reino Unido	19,847	1,468	9,938	31,253	63.5	4.7	31.8	100.0
Bélgica	9,301	1,747	5,220	16,268	57.2	10.7	32.1	100.0
África do Sul	10,715	795	4,663	16,173	66.3	4.9	28.8	100.0
Austrália	8,550	589	5,676	14,815	57.7	4.0	38.3	100.0

Tabla 1.4 – Portugueses emigrados según situación profesional, por países de residência, 2001.<sup>7</sup>

En lo que dice respecto a su situación profesional, el 5% estaban en situación de desempleo, mientras que 34% en situación inactiva. Si nos fijamos en los 61% que estaban empleados, reforzamos la idea que ya aludimos de un país que no es capaz de crear una condición atractiva para su población.

Pero Baganha (1999) se refería aún a otro fator que dice respecto a las plazas profesionales que que estos indiciduos van a ocupar.

<sup>7</sup> Tabla elaborado por el Observatório de la Emigración, valores de OECD, Database on Immigrants in OECD and non-OECD Countries, DIOC-E 2000-2001 (DIOC extended).

Países	%										Total
	superiores da administração pública, dirigentes e quadros superiores de	Especialistas das profissões intelectuais e científicas	Técnicos e profissionais de nível intermédio	Pessoal administrativo e similares	Pessoal dos serviços e vendedores	Agricultores e trabalhadores qualificados da agricultura e pescas	Operários, artífices e trabalhadores similares	Operadores de instalações e máquinas e trabalhadores da montagem	Trabalhadores não qualificados	Forças armadas	
Total	10.5	4.2	6.1	5.2	11.1	2.9	30.7	14.3	15.0	0.1	100.0
França	3.4	2.0	5.2	2.2	2.9	4.0	51.4	20.1	8.4	0.2	100.0
Canadá	8.1	4.7	8.7	10.5	10.2	1.5	18.3	15.6	22.3	0.0	100.0
Brasil	27.9	11.4	8.9	4.8	21.7	2.4	8.1	7.4	7.3	0.1	100.0
Suíça	2.8	1.5	5.1	7.7	27.7	2.9	23.9	8.5	19.9	0.0	100.0
Venezuela	49.4	1.7	4.5	3.9	11.2	3.6	14.8	4.6	6.3	0.0	100.0
Luxemburgo	2.6	1.4	2.9	5.6	8.8	1.6	34.1	10.1	32.9	0.0	100.0
Espanha	7.1	3.6	4.9	3.9	17.3	5.8	23.8	9.9	23.5	0.2	100.0
Reino Unido	12.1	7.4	5.8	8.2	26.7	0.9	5.7	7.2	25.9	0.1	100.0
África do Sul	23.9	11.9	7.9	15.5	16.7	1.0	17.5	1.6	4.0	0.0	100.0
Austrália	10.5	4.2	6.1	5.2	11.1	2.9	30.7	14.3	15.0	0.1	100.0

Tabla 1.5 – Portugueses emigrados según la profesión, por países de residência, 2001.<sup>8</sup>

En el 2001, un tercio de las profesiones ocupadas por emigrantes portugueses eran profesiones operárias al cual se añaden 15% de trabajadores no cualificados o trabajadores de montaje y operación de máquinas. Sólo una pequeña proporción (10%) eran cuadros superiores o dirigentes y en número similar trabajadores en el sector de los servicios o vendedores.

Si buscamos una caracterización un poco más detallada del perfil del emigrante e intentamos entender su evolución a lo largo del tiempo veremos que los primeros flujos migratorios han sido fundamentalmente constituidos por hombres. Según los datos recogidos por Jerónimo et al (2000), en la década de 50 los hombres representaban 60% de la emigración oficial mientras que en la década siguiente se registra una progresiva “feminización” de la emigración debido a la reagrupación familiar, más visible a partir de 1974. Siguiendo esta constatación es natural encontrar

<sup>8</sup> Tabla elaborado por el Observatório de la Emigração, valores de OECD, Database on Immigrants in OECD and non-OECD Countries, DIOC-E 2000-2001 (DIOC extended).

datos que nos indican que hasta 1974 la mayoría de los emigrantes eran solteros, para que luego nos demos cuenta de que la situación se invierte y, a partir de esa fecha, ya 75,5% de los emigrantes eran casados. El tipo de emigración relacionada con actividades manuales de trabajo duro y físicamente exigente está – y eso se confirma de forma clara en los datos – relacionado con una estructura de edades bastante joven. Las edades predominantes estaban entre los 20 y 29 años seguidas en segundo lugar por edades inferiores, en tercer lugar el intervalo entre los 30 y los 44 y sólo después se constata la presencia de personas más viejas.

No es posible, a través de los datos, comprender con detalle el tipo de instrucción y formación de la población emigrante porque la distinción era hecha únicamente en función de la alfabetización sin distinguir el grado a que esa alfabetización era conseguida. Se percibe que la mayor parte de los emigrantes eran alfabetizados pero a respecto del nivel de esa alfabetización debemos tomar atención a las palabras de Jerónimo et al:

A los países acogedores les interesaba individuos con bajas cualificaciones en la medida en que las carencias de mano de obra se sentían en los sectores de la construcción civil, obras públicas, servicios domésticos y agricultura. En suma, Portugal no era más que un área de reclutamiento de fuerza de trabajo no cualificada de las empresas *fordistas*, de producción en masa, de algunos de los estados europeos más desarrollados (Jerónimo et al, 2000).

Más específicamente:

Las oportunidades 'europeas' para acceso al mercado de trabajo están connotadas con funciones localmente descualificadas; son arduas las condiciones para especialización o promoción, *a priori* desfavorables para los extranjeros; hay restricciones al derecho de establecimiento, al ejercicio de

profesiones por cuenta propia, a la actuación de jefaturas (Jerónimo et al, 2000).

Los datos del 2001 son bastante claros a este respecto

País	N				%			
	Sem grau ou básico	Secundário	Superior	Total	Sem grau ou básico	Secundário	Superior	Total
Total	1,065,036	350,262	102,268	1,517,566	70.2	23.1	6.7	100.0
França	421,843	122,421	23,436	567,700	74.3	21.6	4.1	100.0
Brasil	155,575	36,585	19,698	211,858	73.4	17.3	9.3	100.0
EUA	113,408	70,245	22,687	206,340	55.0	34.0	11.0	100.0
Canadá	100,600	38,035	15,350	153,985	65.3	24.7	10.0	100.0
Suíça	55,438	13,170	1,917	70,525	78.6	18.7	2.7	100.0
Alemanha	48,750	18,970	0	67,720	72.0	28.0	0.0	100.0
Espanha	44,240	4,740	3,980	52,960	83.5	9.0	7.5	100.0
Venezuela	42,680	8,040	1,890	52,610	81.1	15.3	3.6	100.0
Luxemburgo	21,403	10,955	688	33,046	64.8	33.2	2.1	100.0
Reino Unido	15,604	7,459	5,502	28,565	54.6	26.1	19.3	100.0
África do Sul	10,003	8,066	1,171	19,240	52.0	41.9	6.1	100.0
Bélgica	10,583	2,584	1,566	14,733	71.8	17.5	10.6	100.0
Austrália	9,043	3,479	1,094	13,616	66.4	25.6	8.0	100.0

Tabla 1.6 – Portugueses emigrados según su cualificación educacional por países de residencia, 2001<sup>9</sup>.

La grande mayoría de la población migrante portuguesa, un 70%, presenta un nivel de cualificación educacional básico o inferior, mientras que 23% tiene un grado secundário. Sólo un margen muy reducido de este grupo presenta una cualificación superior, lo equivalente a los distintos grados universitários.

<sup>9</sup> Tabla elaborada por el Observatório de la Emigración (Portugal), valores de OECD, Database on Immigrants in OECD and non-OECD Countries, DIOC-E 2000-2001 (DIOC extended).

Cardoso Marques (2002) añade al perfil del emigrante la cuestión de la barrera lingüística. El origen social de los individuos está muy relacionado con el mundo rural y, consecuentemente, su vocabulario muy limitado al dominio de la agricultura y la vida cotidiana. Les es casi imposible adquirir correctamente una segunda lengua, **la aprenden de oído**. "Con todas las confusiones posibles para alguien que no sabe siquiera leer. Así, un 'ticket de autobús' se transformará en una 'etiquette'" (Cardoso Marques, 2002). Identifica también la dificultad en aceptar que alguien del mismo medio social asuma posiciones de responsabilidad, acusándole de buscar **protagonismo** o de actuar según su interés personal. Cardoso Marques (2002) defiende que son perfectamente capaces de juntarse y desarrollar un trabajo colectivo desde que nadie asuma un protagonismo particular. "En el momento en que alguien se destaque para tomar alguna iniciativa o para dirigir, es automáticamente acusado o, como alternativa, el grupo se desarticula." (Cardoso Marques, 2002) Desde el punto de vista comunitario se identifica otro trazo característico de estas comunidades rurales, la cuestión de la mirada. "Se encuentra la atmósfera de la aldea", **todos observan los comportamientos y actitudes de los demás** y se rivaliza por la casa más bella o el coche más potente. Hay como un constante escrutinio de la vida ajena que condiciona o orienta de forma muy acentuada el comportamiento social de los individuos. Existe aún una vergüenza en relación a su propio pasado que lleva a que muchas veces haya una **tentativa de blanqueamiento del pasado**, omitiéndolo incluso a sus propios hijos. Especialmente los que consiguen mejorar sus condiciones de vida y cambiar su status social, aunque sólo aparentemente, buscan borrar el pasado que les permitió llegar hasta ahí. En el uso cotidiano de la lengua portuguesa, se hace una distinción clara entre las palabras *Portugués* y *Emigrante*, adquiriendo la segunda una connotación negativa. El uso de

*Emigrante* se acerca mucho más claramente a la idea de *Extranjero* que de la de *Compatriota*. Desde el punto de vista social, **el componente manual**, unido al universo del trabajo, es la forma de intervención preferencial de los emigrantes portugueses **en detrimento de una intervención con un carácter social o político**. "Los portugueses en Francia no buscan influir sobre la vida social francesa. **Pretenden pasar desapercibidos**. La mayor parte del tiempo su objetivo es no hacerse notar" (Cardoso Marques, 2002). Cardoso Marques retira de sus investigaciones *in loco* una expresión muy frecuente en el discurso de la comunidad que es lapidar en la manifestación del no involucramiento de la comunidad emigrante: "**On n'est pas chez nous/ No estamos entre nosotros**". (Cardoso Marques, 2002)

Si nos fijamos en las generaciones más jóvenes revelarán dificultades en integrarse en la cultura de sus padres. **Los padres viven en la ambivalencia de estar satisfechos, pero al mismo tiempo se sienten responsables por el regreso de sus hijos a Portugal**. "Siento que tengo un espíritu francés y experimento una cierta dificultad en decir que soy portugués". (Cardoso Marques, 2002)

Esta investigación se construye en busca de un entendimiento más claro de las formas de representación del emigrante en un determinado *medium* que es el cine. De ese punto de vista, la observación que hacemos es exterior, de las manifestaciones y evidencias físicas y psicológicas y no tanto un entendimiento desde el interior de los emigrantes *per se* ni de sus representantes narrativos.

José Ricardo Carvalheiro (2008) defiende que la situación de marginalidad en que se instaló la comunidad portuguesa en los alrededores de París permitió que el enorme flujo se quedara ajeno a la percepción de la sociedad francesa. Cuando, años más tarde, se da el descubrimiento de la presencia de esta comunidad, se revela una imagen de precariedad

alimentada por marcadores sociales que los distinguían de la comunidad parisiense, agravada por su perfil profesional, una vez que la población francesa ocupaba tendencialmente posiciones con más relieve dejando para los inmigrantes algunos sectores de empleo menos prestigiosos.

Según Carvalheiro (2008), a esta etapa se sigue otra caracterizada por una comunidad que presenta un mayor cierre sobre sí misma que coincide con el desmantelamiento de los barrios degradados y la construcción de las *cités* – barrios de vivienda social contruidos por el gobierno para albergar a los que vivían en lo que se llamaba el Bidonville –, y el florecimiento del asociativismo. La posición de Carvalheiro (2008) hacía la problemática del retorno parece bien más pacífica que la presentada por Noivo (2002):

La idea de gueto es totalmente anulada en los años 80, cuando los migrantes atenúan la representación de sí mismos como trabajadores, relativizan el objetivo de construir casa en la aldea y de alcanzar ascensión socialmente en su país de origen y reorientan sus ahorros para la compra de una casa en los alrededores de París (Noivo, 2002).

Este habrá sido, en realidad, el factor más importante para una implantación más profunda anclada, por un lado, en redes locales fuertemente estructuradas y, por otro, en solidaridades familiares y sociales diseminadas en el territorio de la región parisiense (Carvalheiro, 2008). La especialización en un sector de trabajo que no interesaba a los franceses permitió que no fueran vistos como competidores.

Carvalheiro (2008) defiende que el migrante portugués interioriza una auto-representación de triunfo sobre todo en contraste con su biografía familiar y no por la posición socio-profesional que ocupan en el país acogedor. “En ese momento esta creado en la sociedad francesa el estereotipo del trabajador manual, rústico, esforzado y discreto, a través del

que ser portugués se vuelve una codificación para desprestigio social e inferioridad cultural.” (Carvalho, 2008)

Se destaca una fuerte preocupación con la generación siguiente. Leandro (Carvalho, 2008) habla de un “auténtico sistema de socialización de los descendientes, previsto para reproducir la identidad colectiva en la generación joven”. Si, por un lado, había un trabajo de consolidación cultural, se desarrollaba, por otro, un trabajo de establecimiento de puentes con la cultura local. Cordeiro (Carvalho, 2008) define dos aspectos estructurales en la auto-representación de los descendientes de la sociedad: (1) La conjugación del sistema simbólico interiorizado con la ideología de integración francesa, cuyo modelo presupone una asimilación total y exclusiva de la pertenencia nacional; (2) La introducción de trayectos escolares más largos que fragmenta la homogeneidad de clase de la comunidad portuguesa, repercutiéndose en las auto-representaciones de los jóvenes.

Entre los descendientes parece prevalecer el sentimiento de bifiliación, frecuentemente según una idea de una doble condición.

Finalmente Carvalho (2008) concluye que, “si entre los descendientes existe hoy una dinamización de las representaciones, la mirada hegemónica francesa se mantiene fija y, ser portugués, aún es un estereotipo que resiste a los deseos de reformulación”.

Será con estos instrumentos que seguiremos hacia un abordaje más cercano de la realidad fílmica que concretiza las problemáticas que hemos abordado.



## 2.3. EL CINE COMO HISTÓRIA Y FICCIÓN

### 2.3.1. Fundamentación teórica del análisis y modelo de análisis.

Como quedó establecido desde el primer momento, el análisis de la representación de los emigrantes va a centrarse en el uso del lenguaje cinematográfico. Explorando los trabajos de Bordwell (1989) y Chatman (1990), intentaremos entender de qué forma estas identidades son vehiculizadas en la sociedad a través del ingenio narrativo del cine.

En este capítulo intentaremos partir en búsqueda de un instrumento/proceso/protocolo de análisis fílmico que nos permita esclarecer el punto de contacto entre la realidad sociológica a la que nos referimos en los capítulos anteriores y sus modos de representación en el cine.

### 2.3.2. El Cine y Espectador – compartiendo la realidad.

Recuperando la idea de la construcción social de la realidad de Berger y Luckmann (2004), nos concentraremos en el cine como uno de los artefactos que define la constelación de influencias/exteriorizaciones que luego genera esa visión que la sociedad tiene de la realidad. Enfocando este punto de partida en el tema específico que abordamos, debemos destacar que, a pesar de haber un contacto muy próximo en Portugal con la realidad de la emigración, es un contacto que se concreta muchas veces en el momento del regreso de los emigrantes al país en su época de vacaciones. De esa forma, no es tan común el contacto directo de la sociedad con la realidad concreta de las condiciones de vida de los emigrantes en su comunidad receptora. Es

un tema absolutamente renegado por los medios de comunicación, y otro tipo de discursos públicos. Será justo a través del cine y demás artefactos que se alcanzará ese contacto, a pesar de la mediación. Existirán otros componentes relevantes, la transmisión oral de esa información, por ejemplo, que sabemos que constituye una componente esencial de la formación social de una imagen de la realidad en causa.

De esta forma, teniendo presente el sentido de construcción social inherente a la producción cinematográfica, podremos recorrer al análisis fílmico como instrumento de comprensión de la visión sobre una determinada realidad. Es con este presupuesto que seguiremos a las líneas siguientes.

### **2.3.3. Leyendo la realidad emanante en las películas.**

La idea de interpretación de un texto, de una imagen o de un filme (cualquier que sea su nivel de profundidad y pertinencia) presupone aceptar que ese texto, esa imagen o ese filme encierra un mensaje más allá de la forma que presenta en su exterior, o sea, que existe un sentido implícito por detrás de su apariencia que espera ser revelado o entendido. Antes de simplemente aceptar este carácter oculto uno se podría, y debería, cuestionar sobre ¿por qué razón estas producciones culturales no demuestran de inmediato su verdadero sentido?

Bordwell (1989) afirma que:

el texto no puede decir lo que significa; intenta disfrazar su significado real (...) porque el significado implícito, en el arte y en la vida, puede producir una mayor economía, sutileza o fuerza. Este enfoque no requiere que el hablante sea consciente por completo de sus intenciones.

La interpretación de una película es un acto individual que se construye a partir de una serie de relaciones establecidas entre (1) el universo personal de cada uno; (2) el conjunto de convenciones orientadoras del individuo; y (3) la dimensión tangible de la película, originando una interpretación propia del estímulo cinematográfico.

Para Bordwell (1989) la construcción de un discurso de significación, más allá de la individualidad del espectador/intérprete, se desarrolla al abrigo de convenciones que se orientan según las estructuras institucionales en que los individuos se insertan. Desde su punto de vista, la interpretación no tiene por qué establecer relación alguna con una teoría cinematográfica. Ese alejamiento del proceso interpretativo se torna visible en el momento en que asume la interpretación como justificación del interés de una obra. El crítico es educado en el seno de una institución (para el efecto identifica tres macro instituciones: el periodismo, el ensayo y la erudición académica) donde interioriza los ejemplares y los procedimientos orientadores.

Para Paul Ricoeur (1974): "La tarea del pensamiento consiste en descifrar el significado oculto en el significado aparente, en revelar los niveles de significado implícitos en el significado literal" para proponer un binomio que considera central en el proceso de significación: **comprensión – interpretación**. Bordwell propone que la distinción entre comprensión e interpretación se establecerá en el tipo de significados que resultan de los distintos procesos de pensamiento. El proceso de comprensión se ocupa de los significados "aparentes, manifiestos o directos" (Bordwell, 1989) mientras que la interpretación se interesa por la "revelación de los significados ocultos, no obvios" (Bordwell, 1989).

No obstante, no se trata exactamente de un proceso a través del cual el espectador/observador busca los significados ocultos. El observador no es un mero receptor del mensaje sino alguien que a través de un proceso de

selección construye un conjunto de significados partiendo de indicaciones textuales. Se trata de una actividad psicológica y social que en ningún momento se debe asociar a una actividad absolutamente subjetiva ni siquiera un portal de acceso a una infinitud de interpretaciones. Como hemos visto, existen posibilidades más allá del recurso a una teoría fílmica. El proceso de interpretación suele recurrir a otros esquemas conceptuales como las convenciones tácitas. Una teoría fílmica "consiste en un sistema de proposiciones que dicen explicar la naturaleza y las funciones del cine" a la cual Bordwell (1989) presenta como alternativa las convenciones, o sea "patrones de acción de agentes coordinadores para beneficio de los objetivos de un grupo". Esta lectura asumirá diversos grados de profundidad dependiendo de los instrumentos y del nivel de interpretación que uno implique a la experiencia de espectador.

Al individuo es lanzado el desafío de producir una interpretación innovadora y convincente asegurando cuatro presupuestos importantes: la conveniencia, los datos reacios, la innovación y la plausibilidad.

El análisis, o la "lectura profunda" (Chatman, 1990), a que Bordwell (1989) llamaría "interpretación", implica desde luego la definición de una estrategia de lectura: ¿Qué criterios destacar? ¿A qué grilla de interpretación recurrir? ¿Cómo establecer la distinta utilización de los elementos tangibles de la película para una lectura superficial (lo que implica que sea más personal) de la utilización de esos mismos elementos para una lectura más de fondo (orientándose para un abordaje más objetivo)?

El proceso de significación originará, desde el punto de vista de Bordwell (1989) cuatro tipos de significados distintos que en ningún momento se organizan en niveles jerárquicos:

**Significados referenciales:** el espectador construye una versión de la diégesis organizando los sucesos en el espacio y en el tiempo y crea una historia (fábula) que tiene lugar dentro de sus límites;

**Significados explícitos:** el espectador asigna un significado conceptual a la fábula que ha construido;

**Significados implícitos:** a los significados implícitos solemos llamar temas. Se constituyen a partir de los problemas y cuestiones más prevalecientes en la película;

**Significados sintomáticos:** significados que la obra divulga involuntariamente. Es el reflejo de lo que Chatman (1990) refiere como la visión del mundo del autor.

Esto quiere decir que la comprensión se ocupará de la construcción de significados referenciales y explícitos mientras que la interpretación se dedicará a los significados implícitos y sintomáticos. A la hora de mirar la película como un artefacto que hará parte de una construcción social de la imagen del emigrante, la mirada debe acercarse lo más posible del interior del texto fílmico intentando revelar sus significados íntimos. Al intérprete “no le basta con descubrir – es decir, construir – significados sintomáticos o explícitos; debe justificarlos a través del discurso público (Bordwell, 1989).

La operatividad de la tarea del espectador/intérprete/observador se concreta en el recurso del establecimiento de campos semánticos. Cuando hablamos de este concepto, no nos referimos a los temas, a las ideas capitales que abrazan el filme sino a una estructura conceptual que organiza los significados en relaciones recíprocas. Los campos semánticos juegan, al mismo tiempo, un papel de condición previa para la actividad interpretativa y, por fuerza de la dinámica de análisis, su resultado. A los campos semánticos se les exige que, por un lado, tengan proximidad con las indicaciones

textuales, que sean específicos de la película a que se refieren; y, por otro lado, que sean transversales al filme y no solo aplicables a una parte de él. Esto insinúa de inmediato la necesidad de su relación directa con significados que el crítico ya ha identificado como referenciales explícitos (Bordwell, 1989).

Con respecto a la importancia de los campos semánticos Bordwell afirma su importancia por permitir el encuadre de los significados implícitos o sintomáticos en conceptos más abstractos. Este proceso de abstracción es utilizado para comprender la intención de los significados evidentes de la película.

Es posible identificar algunos campos semánticos más populares a los que los críticos recurren más a menudo. Pero quizás más importante es reconocer una tipología que permita organizarlos. D. A. Cruce (1986) identifica cuatro tipos fundamentales de campos semánticos: conjuntos, dobletes, series proporcionales y jerarquías. De una forma resumida, se podrían presentar así:

**Conjuntos:** un conjunto es un campo semántico en el que los elementos tienen una superposición semántica a un bajo grado de contraste implícito;

**Dobletes:** incluye no sólo emparejamientos exhaustivos y exclusivos desde un punto de vista lógico pero también simples antónimos. En la práctica, la mayoría de los dobletes u «oposiciones binarias» desplegados en la interpretación cinematográfica son antónimos;

**Series proporcionales:** La forma más constrictiva de serie proporcional en la interpretación es el cuadro semiótico de A. J. Greimas (1982), según el cual la oposición A/no A genera una declaración positiva, una contradictoria, una complementaria y una contraria;

**Jerarquías:** Los campos semánticos también pueden constituirse jerárquicamente, ya sea con ramificaciones o sin ellas.

Si encaramos la identificación de campos semánticos como el instrumento privilegiado de construcción de significados, o sea de interpretación, ¿de qué forma concreta se desarrolla el proceso?

Los significados resultan de la ordenación de los campos semánticos sobre las referencias textuales. Se consigue así una indexación entre la dimensión tangible y los conceptos estructurales del filme. En la interpretación se llega al significado a través de una interacción entre esquemas conceptuales e indicaciones percibidas. Esto significa que por cada campo semántico identificado existirá por lo menos un elemento textual con el cual se puede relacionar. Puesto esto, fácilmente se identifican las posibilidades de que un campo semántico sea respaldado por más de un elemento textual y, en sentido inverso, que un elemento textual pueda relacionarse con más de un campo semántico. En este último caso estaremos ante lo que se llama un elemento polisémico.

La atribución de campos semánticos a un filme así como su ordenación y relación con elementos textuales concretos es una tarea que presenta tantas posibilidades como sujetos se dediquen a ella. Exactamente por esta casi infinidad de hipótesis de interpretación y la imposibilidad de abarcar una película de forma completa y exhaustiva, Bordwell (1989) habla de un cierto «perspectivismo». “Diferentes intérpretes, empleando campos semánticos distintos, activarán diferentes aspectos del texto, o activarán los mismos de diferente modo, es una obviedad” (Bordwell, 1989).

El proceso de inferencia interpretativa se hace de un modo en que los psicólogos denominan de arriba abajo una vez que se hace un abordaje que parte de esquemas abstractos contrastándolos con la realidad empírica del filme. La utilización de estas estructuras de datos utilizadas en la interpretación – los esquemas – suelen generar efectos prototipos derivados

de “estereotipos, ejemplos típicos, ideales y otras clases de ejemplos” (Bordwell, 1989).

Por otras palabras, el intérprete ordena los campos semánticos sobre los referentes textuales de una película recurriendo a esos esquemas convencionales. Esto resultará en la producción de modelos mentales del filme. A diferencia de los esquemas, que son estables, continuos y de aplicación general, los modelos mentales son “representaciones transitorias y dinámicas de situaciones únicas y particulares” (Bordwell, 1989).

Bordwell (1989) sintetiza el proceso de inferencia de significados en estas líneas:

Los campos se ordenan de forma selectiva, de muchos a uno y de uno a muchos. El crítico aventura hipótesis acerca de lo que pueden ser vehículos aceptables para dichos campos. El crítico hace hipótesis sobre unidad y relación del texto con el mundo. Más específicamente, el intérprete posee un elevado número de esquemas, algunos orientados a la comprensión y otros, principalmente en manos de expertos, que implican interpretación. Y el intérprete utiliza modelos heurísticos tanto generales como particulares para la resolución de problemas, como establecer analogías, derivar juegos de palabras y superponer asociaciones, y construir modelos mentales. El producto final de la interpretación – el filme interpretado, el «filme-modelo» - es el resultado de un proceso complejo y altamente mediado (Bordwell, 1989).

Cerrando la problemática de la interpretación, Bordwell establece una tipología de esquemas interpretativos, avanzando con cuatro posibilidades. Las dos primeras se basan en las categorías y las personas mientras que los otros dos dicen respecto a la organización textual.



## **1. Esquemas basados en las categorías**

A partir de la idea de que “la percepción y el pensamiento dependen de categorías” y identificando que, de todas las categorías posibles, el género cinematográfico representa el tipo de categorización más recurrente, David Bordwell (1989) reconoce que nadie ha logrado sistematizar un “mapa coherente del sistema de géneros”.

Se trata de una tipología de esquema cuya aceptación es muy difícil de generalizar una vez que abordan categorías siempre difíciles de definir de forma mutuamente exclusiva.

Decía Bordwell a ese respecto que el concepto de género “es tan modificable desde un punto de vista histórico que ningún conjunto de condiciones necesarias y suficientes puede separar los géneros de otros tipos de grupos de una forma aceptable.” (Bordwell, 1989)

## **2. Esquemas basados en las personas - Un modelo de lectura de los personajes**

Estamos de acuerdo con Seymour Chatman (1990) cuando defiende que deberíamos tratar a los personajes como seres autónomos y no como simples funciones de la trama. En el mismo sentido para Bordwell la construcción referencial más sencilla sólo se alcanza si no se identifica con personas o agentes similares a personas en la película. “De hecho, parece ser que este proceso es una característica cultural universal del modo en que los seres humanos encuentran sentido a los textos”. (Bordwell, 1989)

El proceso de interpretación que, como hemos visto, pasa por una asignación de campos semánticos a evidencias textuales, se estructuraría con base en la adscripción de rasgos humanos- psicológicos a ciertos aspectos de la película.

Chatman (1990), citando a J. P. Guilford, define rasgo como "cualquier manera distinguible y relativamente duradera en la que un individuo se diferencia de otro". Bordwell (1989) habla de una personificación que hace suponer que los personajes perciban, piensen y sientan. Lo que Chatman apuntaría afirmando que "El público se fía de su conocimiento del código de rasgos en el mundo real. Este código es enorme. Al nombrarlo identificamos el rasgo reconocido por la cultura". Se trata de un proceso de reconstrucción de la identidad de los personajes más allá de las evidencias fílmicas, sus personalidades son abiertas sujetas a visiones y revisiones. A este respecto Chatman (1990) reconoce que las narrativas exigen del espectador/intérprete la capacidad de reconocer ciertos hábitos como sintomáticos de un rasgo. En este contexto nos acordamos del pensamiento de Goffman que de forma similar establece la construcción social de individuo y el proceso de formación de estereotipos .

Los lectores no realizan análisis estadísticos sino que sus datos son empíricos. Y la observación de que los rasgos generalmente se superponen es igualmente significativa, al menos para las narraciones clásicas. Contribuye a esa sensación de coherencia verosímil de los personajes que es la piedra angular de la ficción, por lo menos de tipo clásico, La observación de que «actos, e incluso hábitos» pueden ser incoherentes con un rasgo y que dentro de una personalidad determinada puede haber rasgos contrapuestos es totalmente fundamental para la teoría moderna del personaje (Chatman, 1990).

Los personajes significan por lo que representan o por lo que poseen. De esa forma, partiendo de descripciones concretas de personajes según sus características corporales, rasgos y acciones se torna posible estructurar una relación con los campos semánticos inherentes al filme.

Chatman identifica la diferencia fundamental entre sucesos y rasgos. Los primeros tienen sus posiciones estrictamente determinadas en la historia. El orden de la historia es fijo aunque el discurso presente un orden diferente al orden natural siempre puede reconstruirse. Además los sucesos son distintos, pueden superponerse pero cada uno tiene un principio y un fin bien definidos. Su campo de acción está circunscrito. Los rasgos prevalecen a lo largo de toda la película y durarán mientras ésta se mantenga en la memoria del espectador.

Aún a respecto de los personajes, E. M. Forster (1962) distingue entre los personajes «esféricos» y «planos». Un personaje plano está dotado de sólo un rasgo, o muy pocos, tiene una conducta totalmente previsible. Es un tipo de personaje que se recuerda con más claridad. En contrapartida, un personaje esférico posee gran variedad de rasgos, algunos de ellos contrapuestos o incluso contradictorios; su conducta es imprevisible, son capaces de cambiar, de sorprendernos. Nos resultan extrañamente familiares, como los amigos y enemigos de la vida real, es difícil descubrir cómo son exactamente y esto resulta de la discrepancia entre sus rasgos.

Siguiendo aún la tipología de Bordwell a respecto de los esquemas interpretativos falta referir los que dicen respecto a la organización textual. Será con esta base que se podrán empezar a seleccionar las indicaciones textuales y a construir patrones.

Los esquemas relativos a la organización textual tienen por base una visión compartida de la estructura narrativa. Según las palabras de David Bordwell (1989):

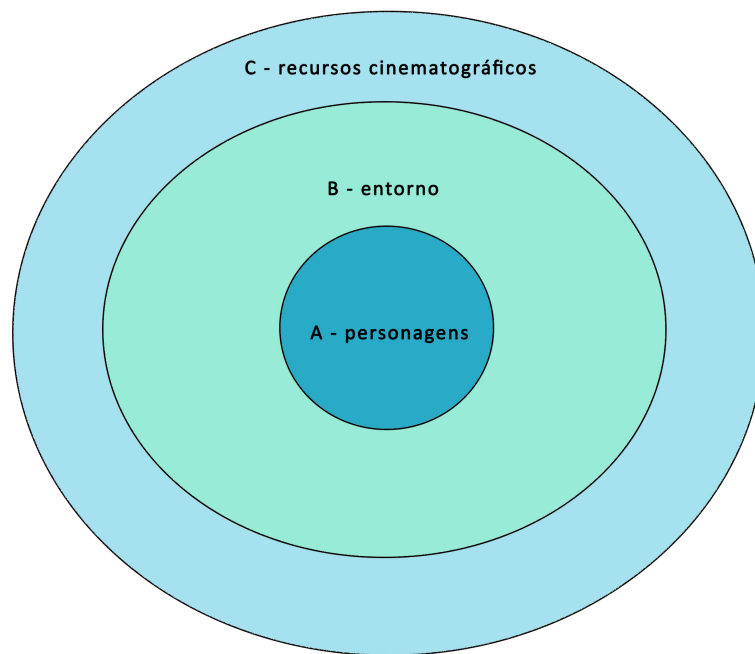


Gráfico 1.3 – Esquema de la organización textual (Bordwell, 1989)

Puede ser concebido como una serie de tres círculos concéntricos. Colocando los personajes en el centro, este esquema hace de sus acciones, rasgos y relaciones las indicaciones interpretativas más importantes. Menos sobresaliente pero dotado de significación potencial es el entorno del personaje: decorado, iluminación, objetos, en resumen el mundo diegético que habitan. Este entorno está a su vez cercado por las técnicas representativas del filme (Bordwell 1989).

Una vez más se encuentra un camino muy próximo entre las ideas de Bordwell y Chatman a respecto de los personajes de ficción y lo que Goffman define como «actores sociales».

En el caso de los esquemas basados en la organización textual sincrónica, el proceso interpretativo resulta de un esquema que combina «continente» y «núcleo/periferia» en una relación linear. O sea, los elementos tangibles del filme se asumen como un vehículo de revelación del campo semántico a que se refieren.

Para los esquemas basados en la organización textual diacrónica, trátase de un modelo más dinámico que el anterior una vez que considera que el significado tiene su origen primario en el círculo interior o en el exterior, y atraviesa los demás. En otras palabras, el significado se mueve hacia fuera o hacia dentro. (Bordwell, 1989)

A la hora de abordar de forma aún más específica en la metodología de análisis que utilizaremos para esta investigación, nos parece muy importante la contribución de Seymour Chatman en *Historia y discurso* (1990). La segmentación propone a respecto de la narración nos parece muy pertinente en la medida en que permite abordar el filme de una forma más lúcida. Considerando de que se trata siempre de un objeto único y sólo divisible teóricamente, el abordaje de Chatman permite destacar dinámicas internas del texto que son de la mayor importancia.

Chatman propone un modelo, aparentemente simple, de abordaje a la estructura narrativa. Defiende que, sobre esa estructura, se pueden hacer dos distinciones subsecuentes. En un primer momento distinguiendo entre Expresión y Contenido, considerando como Expresión el dominio del discurso, o sea, la Estructura de la transmisión narrativa y lo que llama de Manifestación (verbal, cinematográfica, literaria, etc.) y, como Contenido, la Historia/Fabula, o sea, los sucesos, los existentes y toda la Visión de la

realidad formada en la mente del autor y, por eso, posible de ser transformada en historias. En un segundo momento, distingue, para cada una de estas distinciones, entre Forma y Sustancia, generando así cuatro categorías posibles: Forma del Contenido; Sustancia del Contenido; Forma de la Expresión y Sustancia de la Expresión.

Sistematizamos en el cuadro siguiente el modelo:

	Expresión	Contenido
<b>Forma</b>	Estructura de la transmisión narrativa	Sucesos y Existentes
<b>Sustancia</b>	Manifestación	Visión de la realidad formada en la mente del autor

Gráfico 1.4 – Esquema de la estructura del discurso narrativo (Chatman, 1990)

Este modelo desde luego esclarece algo que nos parece muy importante, la posibilidad de identificar una dimensión exterior y otra interior de la estructura narrativa. Podríamos imaginar una línea de contacto de la historia con el espectador definida por el discurso. O sea, independientemente de su sustancia o su forma, el discurso se asume como la dimensión tangible de la narrativa, como aquello a que el espectador accede cuando efectivamente está en una sala de cine o en contacto con una experiencia cinematográfica.

### 3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

#### 3.1. PREMISAS DE LA INVESTIGACIÓN.

*Representaciones del emigrante en el cine portugués* es fruto de un largo proceso de acercamiento personal hacia el tema y, al mismo tiempo, al aprendizaje y descubrimiento de los métodos de investigación científica. Ha comenzado en 2004 con un simple análisis a una película de Manoel de Oliveira (*Viagem ao princípio do Mundo*, 1997) en el ámbito de un curso universitario. Los hilos sueltos de esa incipiente investigación se quedaron madurando hasta la posibilidad de integrar este programa de doctorado. Son varios años de investigación y acercamiento a un pensamiento que intenta un cruce entre el conocimiento sociológico del fenómeno y la posibilidad de entender de qué forma esta realidad se transvasa en el cine. Se intenta recurrir a la sociología no como un fin por si mismo, sino como un instrumento que nos permita leer los significados más profundos de las películas en análisis.

Lo que se busca con esta investigación es el desarrollo de un instrumento de análisis que logre conjugar conceptos de dos áreas distintas de una forma constructiva y complementaria.

### 3.2. OBJETIVOS

1. Estudiar las representaciones de los emigrantes en el cine portugués: a través de la selección de un conjunto de películas representativas cuyo contenido será analizado en el sentido de percibir y sistematizar un abordaje metodológico inherente a esas representaciones;
2. Investigar las imágenes sociales de los emigrantes y sus representaciones en el cine nacional a través de estructuras narrativas, la caracterización de los personajes y de sus ambientes;
3. Desarrollar un instrumento de análisis que permita el cruce entre dos abordajes científicos distintos: la sociología y el análisis fílmico. Se pretende la concepción de un proceso de transposición de conceptos eminentemente sociológicos para el territorio de las narrativas cinematográficas;
4. Contribuir a la creación de un corpus de estudios sobre cine portugués: El cine portugués sufre de un déficit de atención en lo que respecta a reflexiones y cruces con otros campos del conocimiento. Con este estudio se pretende contribuir para ese tipo de trabajos;
5. Ofrecer a la comunidad científica el resultado de la investigación a través de la publicación de artículos y participación en congresos y seminarios: asumir una postura activa en la divulgación de las conclusiones a las que se va



llegando, participar activamente en grupos de investigación que desarrollen trabajo temáticamente próximo del tema desarrollado en este contexto;<sup>10</sup>

6. Permitir a las comunidades sociales la comprensión y acceso a esas representaciones: promover la divulgación de las películas a propósito de esa temática, organizando ciclos de cine y debates de las comunidades emigrantes y en Portugal.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Apresentação de la comunicación *Representaciones del emigrante en el cine portugués* en las IV Jornadas da AIM, Porto, 2012 y en el II Encontro Anual da AIM, Lisboa, 2012.

<sup>11</sup> Organización del ciclo *Representaciones de la emigración*. Casa das Artes, Porto, Maio 2015.  
Organización del programa *Terra da Gente*. Museo Etnográfico de Ginebra, Ginebra, Octubre 2015.

### 3.3. HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN.

El análisis que nos proponemos hacer se orienta hacia los puntos de contacto entre las películas (que resulten de la definición del corpus de investigación) y las cuestiones que se han levantado en el capítulo anterior.

En este momento en particular y, una vez esclarecido un mapa de las principales cuestiones involucradas en el contexto temático, nos parece que se pueden anticipar algunas expectativas al respecto de lo que encontraremos en el abordaje de las películas.

Así partimos para el universo de películas portuguesas que representan comunidades o individuos emigrantes en sus comunidades de acogimiento con la intención de testar nuestra hipótesis de investigación.

**Las representaciones de los emigrantes en el cine portugués tienden a ser fieles a los referentes de la emigración dejando muy poco espacio a la ficcionalidad.**

### 3.4. UNIVERSO

#### 3.4.1. El panorama portugués.

La producción cinematográfica en Portugal es muy reducida. En el 2014, por ejemplo, según los datos oficiales del Instituto de Cinema e Audiovisual<sup>12</sup>, han sido producidas 27 películas (incluyendo cortos y largos de ficción, documental y animación), 6 de las cuales largometrajes de ficción. Números muy parecidos con los de los dos años anteriores (8 largos de ficción en 2012 y 7 en 2013). Un registro bastante abajo de la media de los últimos 10 años que es de cerca de 49 películas/año, casi 50%. Hay que

---

<sup>12</sup> El Instituto de Cinema e Audiovisual es el organismo público responsable por la distribución de los apoyos del Gobierno a la producción de cine y audiovisual.

remarcar que en el año 2014, en lo que respecta a los largometrajes de ficción, ha sido el registro más bajo desde el 2004, 6 en 2014 en comparación con 22 en el 2010 y una media de 13 largos metrajes de ficción al año entre el 2004 y el 2014.

En este escenario prevalecen las llamadas películas de autor que subsisten siendo la mayor parte de la producción nacional, aunque a veces aparezcan películas de carácter más comercial. Independientemente de esta división, casi la totalidad de las películas se financian con una subvención del Ministerio de la Cultura. La evolución tecnológica y la creciente accesibilidad a los medios técnicos de producción viene abriendo espacio a la producción independiente aunque ésta se concentre, en su gran mayoría, en los cortometrajes. Naturalmente esta escasez hace que se quede reducido el número de proyectos efectivamente producidos. Además los criterios de elección de proyectos favorecen los directores o productoras que ya hayan producido otras películas, generando un sesgo en toda la producción. Se desarrolla una tendencia de continuidad temática en torno de un grupo relativamente pequeño de autores.

Es en el contexto de esta escasa producción, que se entiende que los temas tabú (la guerra colonial, la emigración y los retornados de Africa) de la propia sociedad se encuentren alejados de su representación cinematográfica, con agravante para lo que respecta a películas que traten directamente la forma cómo viven las comunidades portuguesas en el mundo. Es sintomático, por ejemplo, que las películas que integran nuestra muestra hayan sido producidas en los últimos 15 años y que sólo una sea firmada por un director que vive en Portugal mientras que las otras dos sean de luso-descendientes.

Sin embargo, en el cine portugués conseguimos encontrar un corpus de películas que nos permite identificar el reflejo de las problemáticas

sociológicas de la realidad de los emigrantes. Afonso (*Viagem ao Princípio do Mundo*, Manoel de Oliveira, 1997) y Fanfan (*Sem Ela*, Anna da Palma, 2004) igualmente distantes de su origen portuguesa encuentran realidades completamente distintas en el regreso a su "patria". Fanfan, por ejemplo, representa la problemática a que Noivo (2002) se refiere. António Pedro Vasconcelos (*Emigr/Antes... e Depois?*, 1976) y Miguel Gomes (*Aquele querido mês de Agosto*, 2008) se concentran en la dinámica local de la falta de integración de los emigrantes. Proponiendo una mirada sobre la otra patria, Canijo (*Ganhar a Vida*, 2001) retrata lo cotidiano de una familia que vive "con la sensación aguda de no ser allí su lugar" (Ramos, 2006). En *Duplo Exílio* (Artur Ribeiro, 2001), la narrativa empuja David Santo hacia el desfase que existe en relación con su tierra de origen. A añadir una película de 2013 de Ruben Alves, *La jaula dorada* (el también un luso-descendiente como Anna da Palma).

### 3.4.2. Selección de la muestra.

El universo de películas relacionado con el tema de la emigración portuguesa se distingue, como vimos, en dos grandes grupos: un más largo que enseña los personajes de los emigrantes en territorio portugués, y otro bastante más reducido que nos deja ver como viven esos emigrantes en los países de acogimiento. El foco de esta investigación es, como ya lo hemos referido por varias veces,, el segundo grupo de películas. A pesar de eso, en los capítulos siguientes, vamos también a dar alguna atención al primer grupo de películas. Sólo así es posible construir una visión más completa de la forma como el cine se relaciona con este tema.

En lo que dice respecto al primer grupo de películas que analizaremos, las que se concentran en personajes de emigrantes portugueses cuando

están en Portugal, hemos elegido 5 películas: *Malteses, burgueses e às vezes* (Artur Semedo, 1973); *Nacionalidade: Português* (Fernando Lopes, 1974); *Nós por cá todos bem* (Fernando Lopes, 1978); *Matar Saudades* (Fernando Lopes, 1987); y *Viagem ao princípio do mundo* (Manoel de Oliveira, 1997). Tentaremos entender como son puestos en escena los personajes emigrantes y las principales problemáticas de la emigración en este contexto, analizando, las grandes líneas de caracterización de los personajes y su relación con la acción narrativa. Miraremos también para la forma como el entorno narrativo se configura y que significan esas opciones.

A respecto del segundo grupo de películas, seleccionamos tres películas que consideramos más relevantes como artefactos susceptibles de aportar una contribución positiva hacia al conocimiento de la cuestión de la representación del contexto de emigración portuguesa: (1) *Ganhar a Vida* (2001) de João Canijo; (2) *Sem Ela* (2003) de Anna da Palma; (3) *La jaula dorada* (2013) de Ruben Alves. Esta selección se hace en función de la clara prevalencia no sólo de los personajes emigrantes sino también de la rutina cotidiana en su país de acogimiento. Es ese segundo aspecto que destaca estas películas de las demás, justificando su selección para muestra de esta investigación. A estos aspectos se añade su popularidad y facilidad de acceso que contribuyen a una mayor circulación y, aparentemente, mayores posibilidades de generar efectos en la construcción social de la imagen del emigrante portugués.

El muestreo de las películas para esta investigación se hace en función de la representatividad que la figura o problemática del emigrante tiene en la narrativa. Elegimos como unidad de análisis la película como un todo.

### 3.5. INSTRUMENTO DE ANÁLISIS

Hicimos hasta ahora un recorrido que se supone que nos permitirá lanzar una mirada más consciente y determinada hacía las películas. Una mirada que, más que comprender su hilo narrativo, busca entender sus sentidos subyacentes con respecto a la representación que se crea en ellas de la realidad de la emigración portuguesa en sus comunidades de acogida. Hemos destacado varios conceptos que nos parecen útiles a la hora de operacionalizar la lectura/análisis. En este apartado organizaremos esas ideas en un instrumento de análisis que nos permite leer las películas mediante los mismos criterios y conceptos y así permitir una lectura cruzada de todas ellas. Un proceso de reunión operacional de los varios conceptos que hemos presentado. Esclarecemos por ahora lo que estaremos verdaderamente buscando entender en las películas para que, en el próximo capítulo, podamos analizarlas una por una. Finalmente, cuando estén concluidas esos análisis, pondremos las conclusiones unas delante de las otras y todas delante de lo que hemos aprendido de los estudios sociológicos con el objetivo de finalmente volcarlo sobre nuestra hipótesis de investigación.

Encontramos una visión estructural compartida entre teorías que analizan fenómenos distintos. Esa línea de conexión es la que permite la integración de los conceptos. Por un lado el concepto de interpretación propuesto por Goffman establece desde luego una posibilidad de paralelismo con el contexto del cine. El actor social que construye una fachada de presentación ante la sociedad asume un rol similar al del creador cinematográfico. Los artefactos cinematográficos, las películas, se asumen como un instrumento de presentación del creador ante la sociedad vehiculando su visión del mundo. Además, en el caso del cine de ficción la manifestación del creador no se supone que tenga un vínculo con el real lo que hace que sea más visible la existencia de un discurso. El concepto de

*interpretación* se podría identificar en el campo cinematográfico con el concepto de *discurso narrativo*. Recordamos la duplicidad interpretativa del *interpretación* (y en este contexto del *discurso narrativo*) al mismo tiempo como una actuación del individuo y la forma como es recibida por la sociedad. Al defender que existe un equipo expresivo a partir del que el individuo construye su *interpretación (fachada)*, recordamos de inmediato otro concepto propio de las teorías narrativas, *elementos narrativos*. En un primer momento, en lo que respecta al acto de producción de un discurso, los modelos de Chatman y Goffman presentan una visión similar del proceso. A partir del momento en que damos más atención al funcionamiento del discurso *per se*, a sus dinámicas internas, la perspectiva de Bordwell vendrá a reforzar nuestro instrumento de análisis. Es con esos elementos que, en la misma medida que el actor social, el creador construye su discurso narrativo. Lo construye, como vimos, a través de un proceso de dramatización, o sea, de organización de elementos nucleares en un discurso, social o cinematográfico. Lo que Chatman llama la *estructura de la transmisión narrativa* y Bordwell por su parte, incluye este proceso en el círculo exterior de su modelo de organización textual. Recordemos que desde el punto de vista de la teoría de Bordwell la organización textual se sustenta sobre una estructura de tres círculos concéntricos en que las herramientas de construcción del discurso cinematográfico se establecen en un círculo más exterior. El filme siendo esa macro organización discursiva de elementos se asemeja al proceso individual de articulación de los elementos identitarios individuales en un discurso de presentación del individuo en sociedad. Esos elementos, aunque organizados de formas distintas, se asemejan en los modelos teóricos que discutimos en capítulos anteriores. Lo que Goffman (2006) identifica como *aparencia, modo y cuadro*, es designado por Chatman en el contexto cinematográfico como *sucesos y existentes*. Lo que Bordwell

(1989) incluye en los dos círculos centrales. El concepto de *cuadro* que Goffman propone es un concepto fundamental en la medida en que define el espacio social y por eso establece, por oposición, un espacio privado del actor social (donde se produce el consumo secreto, por ejemplo). Es en este punto que el cruce de los modelos vuelve a salir de la discusión interna para reflexionar sobre el propio proceso discursivo. La articulación del concepto de *cuadro* nos lleva a mirar hacia la estructura de transmisión del discurso cinematográfico e intentar entender de qué forma se establecen y se distinguen la dimensión social de la diégesis y la dimensión privada, ambas vistas desde el punto de vista intra diegético. Sabemos que la narrativa cinematográfica se desarrolla en el seno del concepto de diégesis ampliando sus fronteras con los conceptos de extra diégesis y meta diégesis. Si nos ubicamos en el interior de la diégesis, es fácil distinguir los contextos narrativos sociales y privados de los personajes. Cuando están en interacción varios personajes en una escena es esperable que asuman un comportamiento (una fachada si recurrimos al modelo de Goffman) distinta de la que asumen en escenas en que se encuentran lejos de la mirada de los otros personajes. Pero más allá de esta perspectiva intrínsecamente diegética tendremos que considerar que el discurso se construye alrededor de la diegésis. La dimensión extra diegética de una película se coloca exactamente en la frontera una vez que, aunque esté perfectamente integrada en el discurso cinematográfico, no forma parte de los elementos que influyen los elementos narrativos y funciona en relación directa con el espectador. Si consideramos en su plena amplitud la idea de que la fachada, más allá de un proceso de presentación social es también la forma como esa imagen es percibida por los demás, y después de habernos establecido una proximidad conceptual entre el concepto de discurso narrativo y de interpretación, tendremos que aceptar la inclusión de este nivel de discurso en lo que



Goffman considera ser la fachada. Como hemos visto ya, en la fachada del creador ante el espectador. La dimensión que puede ser más difícil de ubicar en este contexto es la meta diegética. Ésta se posiciona ya en la frontera del ámbito del propio discurso cinematográfico. Al cuestionar la posición de observador del espectador ante un discurso que se desarrolla delante de sí, cuestiona la propia autonomía del objeto-filme. Recordamos que más atrás reconocimos el objeto-filme como un artefacto de construcción de significados sociales y como un artefacto de manifestación/interacción del autor con la sociedad. Es cierto que incluso esa transposición (este cuestionamiento) de la objectualidad de la película es resultado de una acción/elección del autor, pero la inclusión del espectador en el mecanismo discursivo nos debe hacer preguntar de qué forma influye en el establecimiento de una distinción entre espacio social y privado de los personajes. La dimensión meta diegética de una película da visibilidad al propio dispositivo cinematográfico. De esa forma, expone la existencia de un proceso creativo y de producción que suele estar apenas implícito. Pero nos debemos mantener conscientes del contexto de esta integración de modelos que estamos proponiendo. El centro de esta relación triangular (Bordwell, Chatman y Goffman) es el entendimiento de una similitud entre el creador/autor y el actor-social. De esa forma el discurso meta diegético no se aleja tanto en cuanto pueda parecer del discurso cinematográfico entendido de una forma amplia. En síntesis, si lo observamos desde el punto de vista de los personajes, el contexto de cuadro se limita a las escenas de interacción entre personajes y escenas en que los personajes se nos presentan solos, revelando en el segundo caso, su dimensión más íntima, sin necesidad del control expresivo que impone la asunción de una fachada. Por otro lado, si encaramos el discurso cinematográfico centrado en el autor/creador, entonces todas las dimensiones de la película se aceptan encuadradas en el

concepto de cuadro que Goffman propone. El acceso a un espacio privado/íntimo del autor se alcanza a través de un análisis de las películas, buscando las manifestaciones subyacentes de la visión de mundo del autor/creador e integrando lo que se pueda conocer de su dimensión extra cinematográfica. A este propósito dejamos claro que lo que buscaremos en las películas, y determinados por el tema central que orienta esta investigación, es una visión de cuadro intrínsecamente diegética, o sea, colocando los personajes en el centro del análisis.

En conclusión, en la lectura que haremos de las películas de la muestra utilizaremos el guión que en seguida presentamos para entender con más detalle la especificidad de las representaciones del emigrante en el cine portugués.

El análisis será construido en tres etapas:

### **Análisis general de la narrativa**

En este apartado se pretende construir una visión amplia de las grandes líneas de la narrativa y de la forma como se congregan los varios elementos narrativos. Es un momento en que se dará particular atención al flujo de la acción narrativa en relación con el tema de investigación;

### **Los niveles de organización textual - el modelo de Bordwell**

#### **Análisis de los personajes considerando los conceptos de Goffman/Chatman**

Análisis individual de los personajes principales, en función también de su importancia narrativa, con base al concepto de fachada y sus conceptos subyacentes.

### **Análisis del tratamiento de los ambientes**

Identificación de las opciones principales de la película con respecto de la creación de ambiente. Además de una lectura de la composición e iluminación de la imagen, se consideran también el tipo de lugares seleccionados para ubicar la acción narrativa así como los elementos que componen los escenarios.

### **Utilización de los recursos cinematográficos en favor del tratamiento del tema**

Identificación de los recursos cinematográficos utilizados y su aportación para el plantamiento del tema en análisis

### **Delimitación y análisis de campos semánticos específicos de cada película**

Determinación y análisis de los principales campos semánticos propios de la temática de la emigración involucrados en la narrativa.

Nos preguntaremos al final ¿Qué conceptos y atributos son concedidos al emigrante? ¿Cuáles derivan directamente de la realidad sociológica de lo cotidiano de las comunidades y cuáles asumen un carácter ficcional? ¿De qué forma se transmiten esos conceptos y atributos?

## 4. ANALISIS Y INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS

### 4.1. ANALISIS DEL CORPUS DE PRIMER GRADO

El enfoque de esta investigación se orienta específicamente hacia las representaciones de los emigrantes en el cine portugués y sus condiciones materiales y sociales en las comunidades de acogimiento. Ya hemos visto que esta opción reduce sustancialmente el corpus de películas en análisis. Sin embargo, si miramos hacia el otro lado de la cuestión, podremos encontrar bastantes películas más que abordan la representación de los emigrantes portugueses cuando están en territorio portugués. Este segundo grupo, aunque no sea el núcleo de la cuestión, nos transmite el reflejo en el espejo de nuestra cuestión central. Una lectura de estas películas que integramos en el corpus secundario, nos permitirá ampliar el entendimiento acerca de la imagen del emigrante o, por lo menos, la imagen que el emigrante quiere transmitir de si mismo cuando regresa a casa.

E un contexto de falta de representación del tema de forma regular, la elección de este corpus de películas se hace mediante la importancia de esa característica (ser emigrante) en los personajes protagonistas o en la acción narrativa. Esta visión complementaria será construida con recurso al análisis de 5 películas: *Malteses, burgueses e às vezes* de Artur Semedo, 1973; *Nacionalidade: Português*, Fernando Lopes, 1974; *Nós por cá todos bem*, Fernando Lopes, 1978; *Matar saudades*, Fernando Lopes, 1987; *Oxalá*, António Pedro Vasconcelos, 1980.

### 4.1.1. Las películas

#### 4.1.1.1. Malteses, burgueses e às vezes, Artur Semedo, 1973



Figura 1.1 – Fotograma de *Malteses, burgueses e às vezes*, Artur Semedo, 1973.

Tras asistir a *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (Ettore Scola, 1968) Artur Semedo decide rodar una película también en Angola con el objetivo de criticar la sociedad colonial. Esto representa el regreso de Artur Semedo al trabajo casi 20 años después de *O dinheiro dos pobres* (1956), su primero largometraje de ficción. *Malteses, Burgueses e às vezes* (Artur Semedo, 1974) aspiraba a ser un gran éxito comercial. Se trata de una comédia casi integralmente rodado en Angola (entonces território português), que se anclava en una narrativa de sátira social al conservadorismo impuesto por el régimen político.

Aunque el tema de la emigración aparezca de una forma marcante en el principio de la película, la narrativa se va a desviar rápidamente en los sucesos de sus personajes principales, dejando para tras la posibilidad de

reflexionar sobre las dinámicas de integración de la comunidad emigrante.

De todas las formas, se pueden entrever algunos aspectos de esa comunidad. Destacamos dos que nos parecen más importantes:

1. Hay una representación de las condiciones difíciles de vida y de integración en Angola, lo que lleva un pequeño grupo de personajes a ganarse la vida con negocios sospechosos y fraudulentos. El emigrante nos aparece como alguien que, en orden a sobrevivir, se dedica a actividades marginales más allá de la legalidad;
2. Se queda reflejado aún el carácter de encerramiento de esta comunidad sobre si misma. La afirmación de los emigrantes portugueses como una clase con poder social y económico es subrayada por la casi ausencia de representación de los habitantes locales.

#### 4.1.1.2. Nacionalidade: Português, Fernando Lopes, 1974

*Nacionalidade: Português* es un film documental cuya idea inicial ha sido del escritor Nuno Bragança, entonces trabajando en París, que ha invitado Fernando Lopes a dirigir la película. La idea inicial era eminentemente subversiva, "hacer con que los bancos pagaran y la censura autorizase lo que más ponía en causa a una y la otra". (Cinemateca Portuguesa, 2014)

La película se concentra en el fenómeno de la emigración portuguesa de los 1960s y trata de retratar las condiciones reales implicadas en todo el proceso, desde las malas condiciones del viaje, las habitaciones de mala calidad, pero también los elementos de identificación cultural y patriótica, así como la importancia de las remesas hacía Portugal.

Es, más que una película documental, un acto de visibilidad de una realidad muy marcante del punto de vista social que ha se mantuvo ocultada del discurso público y político.

Es de las primeras que enseña imágenes del tren Sud-Expresso llegando lleno de emigrantes a Austerlitz, de los barrios de lata en que vivían los portugueses en los alrededores de París – los famosos *Bidonville*, de las obras de construcción donde trabajaban y de las fábricas. Pero, simultáneamente, enseñaba la dimensión cultural de esta comunidad: el primer congreso de emigrantes portugueses en Toulouse; la representación de un Auto de Catarina Eufemia (camponesa que murrió por las manos de la policía política); la proyección de *The Immigrant* (Charlie Chaplin, 1917) en una comunidad alejada en las montañas.

Se destaca, entre tantas, una escena marcante en esta película. En un banco, un emigrante portugués se acerca de la ventanilla para entregar dinero que quiere enviar a su familia en Portugal. A poco y poco el personaje empieza a sacar dinero de un lado y del otro para entregar. La escena se prolonga hasta que parece que finalmente ya ha quitado todo el dinero que tenía pero, en un último gesto, encuentra un último billete en el bolsillo.

Se resume en esta escena todo el sentido de la partida. Más allá de las condiciones de viaje, de trabajo y de alojamiento, el máximo intento es ahorrar y seguir enviando todo el dinero que pueda para su familia en Portugal.

#### 4.1.1.3. *Nós por cá todos bem*, Fernando Lopes, 1978



Figura 1.2 – Fotograma de *Nós por cá todos bem*, Fernando Lopes, 1978.

*Nós por cá todos bem* (1978) es el regreso de Fernando Lopes a su aldea natal – Várzea en la región de Beira Litoral. En *Fernando Lopes, Provavelmente* (João Lopes, 2008), cuando está ya llegando y se enfrenta al percurso de llegada a su aldea, Fernando Lopes afirma que ese paisaje que está delante de si es un encadenado de todo el paisaje que ha visto durante 40 años. Es una película-memória, un film que se sitúa entre la ficción y el documental.

Además de su experiencia personal de confrontación con su pasado, el equipo de rodaje encuentra una pequeña aldea, casi desierta, por el hecho de que mucha gente se haya perdido en los movimientos migratórios. En ese momento viven ahí no más que 60 personas.

Una de ellas, la protagonista, es Elvira Marques, la madre del director. Elvira asumirá una parte importante del protagonismo y su discurso se



presenta como una crítica importante y un alerta para las diferencias efectivas que se notan en el territorio. En contrapunto con el discurso político progresista que se escuchaba en la capital, Fernando Lopes nos presenta la visión del mundo de alguien que vive en Portugal, como los demás, pero que está muy lejos de las ideas y tendencias sociales. Una dimensión política de la película que confronta la reflexión política de las grandes ciudades y la dimensión concreta de la vida en las ciudades más pequeñas y aldeas.

En lo que dice respecto a esta investigación, nos interesa más centrarnos en otro aspecto de la película, el que dice respecto a las cuestiones de la emigración portuguesa.

Su título marca desde luego, de forma impactante, un posicionamiento sobre el tema. En una aldea de donde todos partieron para otros países en búsqueda de mejores condiciones de vida, las cartas y postales que llegando dando noticias empiezan casi inevitablemente con “Nós por cá todos bem”. Ambos saben que no es exactamente así pero la retórica del suceso ayuda a los que quedan y a los que parten a soportar mejor la distancia, las malas condiciones de vida en los dos territorios y la incertidumbre del regreso.

La aldea de origen es presentada en su belleza natural y primitiva, anclada en un tiempo inmemorial, muy lejos de la urbanidad pujante de *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) pero también bastante distante de la sociedad rural de *Uma abelha na chuva* (Fernando Lopes, 1971).

En esta mezcla entre el cine documental y el cine de ficción, Fernando Lopes decide evidenciar el dispositivo de rodaje enseñando el propio equipo en algunas escenas. Una de ellas es la escena de la comida que asumiidamente comparten. Más allá de su importancia como dispositivo narrativo, esta escena subraya una cierta visión de la vida rural: una mesa grande, llena de gente, comida y vino. Esta imagen, por cierto, la encontraremos bastantes veces repetidas no solo en las películas

documentales, pero también en las películas de ficción. Lo veremos en el capítulo siguiente cuando analizaremos en particular: *La cage dorée* (Ruben Alves, 2013) y *Sem Ela* (Anna da Palma (2003).

Hay, en esta película, otro aspecto que nos parece importante referir por poder ser asumido como una síntesis anticipada del punto de vista sobre el tema de la emigración vehiculado por la película. El genérico inicial tiene una música compuesta por un famoso cantante portugués – Sérgio Godinho – que asume el propio título del film: *Nós por cá todos bem*.

Nós por cá todos bem

Emigrados

Uns para a França

E outros para a morte

E desta sorte

Já todos lá vão

Vão e vêm

Nós por cá todos bem

Alugados

Uns para Lisboa

E outros para a vida

E à despedida

Uns ficam outros vão

Vão e vêm

Nós por cá todos bem

Já passamos

Do atalho à rua

Da rua à avenida  
Com o peito em ferida  
E a garganta em ai  
Num vai-vem  
Nós por cá todos bem

Regressamos  
Coma fúria aos ombros  
E com a raiva ao lume  
Que é já costume  
Vermo-nos sem tostão  
Vem vintém  
Nós por cá todos bem

Têm as mãos com as veias duras de andar  
Desde sempre a trabalhar  
Para nunca ser ninguém  
Nós por cá todos bem  
*Sérgio Godinho*

Destacamos algunos versos que nos parecen ser importantes no apenas en el entendimiento de esta película pero transponibles para las demás que tratan este tema. Es recurrente la idea de una partida forzada: *Uns para a França, e outros para a morte // Alugados, uns para Lisboa e outros para a vida.*

Así como la consciencia del movimiento pendular entre el ir y volver siempre repitiendo *Nós por cá todos bem*, como intentando convencerse de

ello: *Vão e vêm, nós por cá todos bem // Uns ficam outros vão, vão e vêm, nós por cá todos bem // Num vai-vem, nós por cá todos bem.*

Al final se cierra con la falta de esperanza en un futuro mejor: *Têm as mãos com as veias duras de andar, desde sempre a trabalhar, para nunca ser ninguém, nós por cá todos bem.*

#### 4.1.1.4. MATAR SAUDADES, Fernando Lopes, 1987



Figura 1.3 – Fotograma de *Matar saudades*, Fernando Lopes, 1978.

El punto de partida de *Matar Saudades* (Fernando Lopes, 1987) es, aparentemente, muy similar al que iremos encontrar en *Ganhar a vida* (João Canijo, 2001). La estructura de la narrativa se construye sobre la idea de una narrativa primordial, la de *Odisseia* de Homero. Tal como Ulises, Abel regresa a casa en busca de la venganza de su mujer, alvo del deseo de otros pretendientes. Como si de alguna forma viniera a cumplir su inevitable destino.

Las premisas del personaje protagonista se construyen con referencia a dos hechos históricos importantes en la historia y identidad portuguesas: la

guerra colonial y la experiencia de la emigración. Abel comparte ambas las experiencias y, por eso, es un personaje perseguido por la idea de la muerte.

No se puede decir, al contrario de *Ganhar a vida* (João Canijo, 2001) que la caracterización del personaje como emigrante que regresa a casa marque de forma crucial la narrativa. De todas las formas esa circunstancia nos debe llevar a dedicar un poco más de atención a lo que la película nos puede enseñar a ese propósito.

Cuando regresa a Tras-os-Montes (una region de Portugal) Abel es confrontado con el cambio que se ha producido al largo de los años. Aunque las personas y sus relaciones oarezcan iguales hay un prenuncio de cambio en la propia evidencia física del territorio. Las carreteras que ahora dan aceso a una región que encontramos rellena de marcadores negativos,: fiestas, discotecas y prostitutas al borde de la carretera.

Abel ya no podrá jamás encontrar el lugar donde ha sido feliz, se presenta como un hombre desplazado de si mismo por no tener un lugar de pertenencia. Es el reflejo de la cuestión de pertenencia de que hablaba Carvalheiro (2008) camuflado en una trama narrativa reconocible y que se superpone al subtexto.

La tierra a que regresa se presenta en, algunos momentos, virgen, en el etado en que estaba cuando ha partido. Aunque, al mismo tiempo el protagonista la vea contaminada por el presente. Una vez más Fernando Lopes incluye en sus películas una dimensión crítica de la sociedad que desplotó después de la revolución de 1974.

Ese percurso de retorno a que el protagonista se proponetermina tragicamente con su propia muerte en un lugar que le es familiar o que por lo menos corresponde a su expectativas de lo que iria encontrar cuando volviera.

El carácter trágico de su muerte abrupta es, reconocemos, similar a lo que veremos más adelante a respecto de Cidália (Ganhar a vida, João canijo, 2001). Lleva puesta la idea de una cierta inevitabilidad fatal (del cuerpo o de la identidad) asociada a la partida.

La inconsecuencia de esa búsqueda del sueño de una vida mejor es llevado al extremo. Es como si se diera que el precio a pagar por salir, es el precio de su propia vida identitaria. Es el mismo pesimismo que subyace a la letra de la canción de abertura de la película *Nós por cá todos bem* (Fernando Lopes, 1978) del mismo realizador: *Nós por cá todos bem, emigrados. Uns para a França, e outros para a morte.*

#### 4.1.1.5. VIAGEM AO PRINCÍPIO DO MUNDO, Manoel de Oliveira, 1997



Figura 1.4 – Fotograma de *Viagem ao princípio do mundo*, Manoel de Oliveira, 1997.

*Viagem ao Princípio do Mundo*, realizado en 1997 por Manoel de Oliveira, es una película construida en el entorno de dos personajes que

parten en búsqueda de su pasado: uno viaja por los lugares de su juventud, recordando acontecimientos que le han marcado, envuelto en un fuerte ambiente nostálgico (saudosista); el otro, incurre en la búsqueda de la memoria ancestral, en la búsqueda de lugares y de un pasado que nunca ha experimentado.

La historia, en guisa de sinopsis, es la de un actor francés – Afonso (Jean-Yves Gautier) – que, durante el rodaje de una película en Portugal, expresa al director – Manoel (Marcello Mastroianni) – el deseo de procurar una tía que nunca ha conocido y que vive en una aldea recóndita en el Portugal profundo. Parten en ese viaje Afonso - el actor francés; Manoel - el viejo director; Judite - una actriz de la película; Duarte - “un cicerone didáctico” (Bénard, 2001) y el conductor.

Una primera visualización de la película nos permitirá concebir una división en dos bloques. En el primero acompañamos Manoel en el revisionismo de lugares donde había vivido su juventud (Escuela Jesuita, Estatua de Pedro Macau y Hotel do Peso). En el segundo, nos encontramos ya en el interior de esa aldea cerrada donde Afonso (re)descubre sus antepasados, representados por el personaje de su tía – Maria Afonso.

El trayecto de esta caravana al pasado es subrayado por el sentimiento de saudade que se presiente en la contemplación y se refiere en las palabras de los personajes. Un pasado con el cual los dos personajes centrales se relacionan de forma diferente: Manoel recuerda un pasado concreto, vivido; Afonso, un pasado que nunca ha sido suyo pero que en él se concretiza.

En el contexto de esta investigación enfocamos nuestra lectura en el personaje de Afonso, o sea, en la referida segunda parte de la película. Afonso, como luso-descendiente que busca sus raíces, su identidad ancestral. Busca encontrarse con ese pasado que, siendo suyo, no ha vivido ni experimentado.

Sandra Straccialano Coelho empieza así su artículo *Manoel de Oliveira: Destino de Portugal*:

En la tarea de considerar la reflexión histórica presente en la obra del cineasta Manoel de Oliveira es necesario percibir y reflexionar a respecto del diálogo con temas específicos de la cultura portuguesa que prepan esta obra. De entre estos el que más se afirma es el tema de la saudade, especialmente si consideramos la manera como se presenta en las películas *Non ou a vã glória de mandar* (1990) y *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997). Straccialano, 2001)

Si por un lado no es problemática la asunción del protagonismo del tema de la saudade en la generalidad de la obra de Manoel de Oliveira, creemos que a respecto de *Viagem ao Princípio do Mundo* no se puede verificar tal centralidad.

Es cierto que las referencias al tema de la saudade son múltiples al largo de la película. Los personajes hacen de la saudade tema de conversación. Sin embargo, nos parece que constituir la saudade como centro temático de la película es poner de parte lo que es el cernie de la narrativa. No podemos perder del horizonte que, en su versión más sintética, se trata de la historia de un actor francés que, una vez en Portugal, parte en busca de la aldea natal de su padre y del encuentro con una tía que nunca ha conocido. La historia central, el núcleo de la acción, si preferimos, el *leit motiv* del viaje es Afonso y sus recuerdos, su voluntad de conocer su pasado y sus orígenes. Son, por otro lado, incontrolable las frecuentes referencias de Afonso al sentimiento de Saudade, llegando el mismo a decir que consigue sentir saudade mismo sin saber exactamente de que trata ese sentimiento. Pero, mismo a pesar de esas frecuentes referencias es, de nuestro punto de vista, otro el tema central de la película: la identidad. Identidad como siendo



la necesidad de encuentro, identificación y pertenencia a un grupo, una nación.

Que es la identidad nacional? Que hace de Afonso, o de cualquier otro individuo, portugués?

José Mattoso dedica a este tema, entre muchos otros textos, *A Identidade Nacional* (Mattoso, 2001). En esa pequeña obra, a pesar de la clara revisión histórica que hace del concepto, poco esclarece de sus límites o elementos característicos. "El análisis del proceso por medio del cual se ha verificado históricamente la identidad nacional muestra claramente que el es inseparable de su propia percepción colectiva." (Mattoso, 2001). Es lo que de más instrumental se nos ofrece. Esa percepción colectiva de que habla Mattoso es exactamente la barrera que Afonso irá enfrentar en su relación con Maria Afonso, pero, sobre eso, hablaremos más adelante.

Por ahora se torna necesario esclarecer un poco mejor esta cuestión de la identidad y tornar clara la problemática que entendemos estar ubicada en esta película.

Recorremos para eso un artículo de Miguel Vale de Almeida, *POTOGEE: Ser portugués en Trinidad* (Almeida, 2000) que es el resultado de una investigación que realizó acerca de la comunidad portuguesa existente en Trinidad y Tobago.

Auxiliémonos de algunas de sus constataciones del cotidiano de la isla en la tentativa de crear algunos vectores de identificación de los elementos estructuradores de una identidad portuguesa.

En una primera etapa de su trabajo Almeida perspectiva históricamente la formación de la comunidad portuguesa, justificando su llegada:

De entre varios grupos étnicos que han emigrado para Trinidad como *indentured labourers* para las plantaciones de azúcar y cacao, los

primeros a llegar fueron los portugueses oriundos de Azores, iba el año de 1834, el mismo de la abolición de la esclavitud en el imperio Británico, acontecimiento que ha dejado los propietarios de las plantaciones con problemas de mano de obra. Su estatuto aún era ilegal y habían sido traídos de Faial por comerciantes de esclavos. (Almeida, 2000)

Y delineando el proceso de creciente desintegración de esa misma comunidad:

Los portugueses han sido a poco y poco asimilados (...) a todos los niveles: cultural, lingüístico y racial (Almeida, 2000).

Y añade:

(...) después de 1960 el sistema estadístico ha dejado de discriminar los portugueses como minoría étnica. Sus descendientes pasaran a ser incluidos en una de tres categorías: *Europeans*, *Mixed* y *Others* (Almeida, 2000).

Si las referencias anteriores apenas nos permiten constatar la evolución de esa comunidad portuguesa al largo del tiempo, y con eso percibir el cuadro en que surgirán las restantes referencias a esa comunidad, a partir de ahora trabajaremos el centro de nuestro campo de interés. Uno de los datos más curiosos a que Almeida se refiere es la categorización que Charles Reis, en 1945, define de los portugueses:

(a) los *Madeiran-born* o madeirenses; (b) los *creoles*, producto de uniones **endogámicas** de madeirenses de segunda, tercera y cuarta generaciones; (c) *mixed creoles*: resultado de las uniones entre un progenitor portugués *full blooded* oriundo de: un *Madeiran-born* o un *creole* y otro progenitor de diferente orden; (d) *otros*, personas que eligen identificarse como miembros de la comunidad, sean o no vistos como tal por (a), (b) y (c) (Almeida, 2000).

Lo que sobresale de estas categorías es la importancia dada a la cuestión de la descendencia. Por otro lado, la última categoría, en su ambigüedad, parece abrir un espacio para lo que sería un otro tipo de identificación.

Si avanzamos un poco más en el artículo de Almeida, se torna más evidente esta aparente mutación en los criterios de identificación del individuo con el grupo (en este caso, la comunidad portuguesa como representante de la identidad portuguesa).

Cuanto a las dos asociaciones, el Portuguese Club u la Asociación Portuguesa, el criterio de admisión para personas mistas de origen portuguesa era, en primer lugar, el aspecto sociológico del contacto y mezcla inter-racial, "rather than purely ancestral or biological ties" (Reis, 2000).

Eso que Reis llama *biological ties* y que anteriormente pautaba la categorización de los portugueses, parece ahora empezar a abrir espacio para un otro tipo de identificación, aquel que se encierra, probablemente, en la cuarta categoría de Reis. Pues, veamos si conseguimos, en el paso siguiente, aclarar esa ambigüedad que sugiere.

Esos que "sienten" o se consideran portugueses suelen ser los que aún saben preparar una o más recetas portuguesas, los que asisten a eventos

portugueses de carácter formal o informal e los cuyas familias pertenecen o han pertenecido a uno o a los dos clubes portugueses (Ferreira, 2000)

Aquí las referencias se distancian, de forma clara, de los lazos de sangre que marcaban el inicio de nuestra lectura de Almeida. Los apoyos estructurales de la identificación con la cultura portuguesa son, en este caso, ligados a la cultura – Cultura Portuguesa, entiéndase.

Podremos entonces, en guisa de síntesis, hablar de una evolución en lo que dice respecto al elemento que viabiliza la identificación del individuo con la identidad portuguesa. Esa evolución, sugerida por nosotros, habrá tenido como punto de partida una congregación de la identidad nacional basado en el sangre (en la descendencia genética) llegando más tarde a una congregación de bases culturales. Una evolución (sin ningún sentido de valoración positiva o negativa) del elemento integrador de la identidad nacional que se orienta en la dirección del pasaje de la sanguinidad a la cultura.

En lo que dice respecto a la película, no nos habremos distanciado tanto cuanto pueda parecer. Recordemos que es nuestra opción analizar apenas una escena de la película: la escena de la sala donde todos se reúnen en el momento en que llegan al Lugar do Teso. Esto, como ya indiciamos, se debe al suceso de consideramos que esa escena refleja y evidencia, de una forma más clara que en cualquier otra, la problemática central.

Es en este punto que nos encontramos una vez más con Almeida, o con las conclusiones que retiramos de su lectura. En verdad, si a partir de POTOGE: *Ser português na Trinidad* sea válido constatar la evolución que hemos constatado relativamente al elemento integrador de la identidad nacional, entonces tendremos en Viagem ao Princípio do Mundo una inversión de esa evolución.

La escena en cuestión (la primera escena de la segunda parte de la película – recordemos que en la primera parte acompañamos Manoel, el director, en un camino entre varios lugares de su pasado) funciona de forma casi independiente en relación con la película – encontramos ahí el surgimiento, el desarrollo y la conclusión del conflicto. Durante esta escena asistimos a la no-aceptación de Afonso por parte de Maria Afonso, su tía. Esta no-aceptación resulta de la imposibilidad de Afonso percibir o comunicar en portugués. Son muchas las veces en que, a través del dialogo, eso se revela:

**Maria Afonso:** ¿Porque no habla nuestra Lengua?

(...)

**Maria Afonso:** ¿Pero, porque estoy yo hablando? ¡El no entiende lo que le estoy diciendo!”

(...)

**João Afonso** (marido de Maria Afonso): ¿Quien es este hombre que no habla nuestra lengua?

Esta no-aceptación, esta centralidad atribuida a la cuestión de la lengua aparece en esta película como representante de la vertiente cultura intrínsecamente hincada al personaje de Maria Afonso.

Afonso, por su lado, es símbolo de la sanguinidad como elemento integrador. Veamos algunos de sus diálogos:

**Afonso:** Pero, mismo que yo hablara como la gente de aquí, sólo podría repetir que yo soy Afonso... el hijo de su hermano Manuel.”

(...)

**Afonso:** La Lengua. Qué importa la lengua?

En este confronto, al contrario de la tendencia que percibimos en Almeida, es la cuestión de la sanguinidad que prevalece. En Maria Afonso se nota, a partir de un determinado momento, que tiende para la aceptación de Afonso:

**Maria Afonso:** El tiene los trazos de mi hermano... peo, si es hijo de Manuel, porque no habla nuestra lengua?

Finalmente, en el momento más intenso de la escena, Afonso sube la manga de la camiseta y pide a Maria para le apretar el brazo con fuerza.

**Afonso:** La lengua no importa! Lo que importa es la sangre. Este sangre que corre en mi brazo es el mismo que correr en sus venas.

Retomando aún la referencia a José Mattoso (2001), y la cuestión de la percepción colectiva que presenta indexada a la identidad nacional, conseguimos en esta escena percibir que es esa la barrera que separa la tía del sobrino. Y, por otro lado, es esa la diferencia de percepción que distingue la experiencia relatada por Almeida en Trinidad y la experiencia fílmica de Manoel de Oliveira.

#### 4.1.2. La emigración en su propia casa? El rol secundario de la emigración

Este primer grupo de películas analizadas integra el personaje emigrante siempre de una forma secundaria, excepto *Nacionalidade: Português* (Fernando Lopes, 1978) por su naturaleza documental.

El emigrante es la mayoría de las veces representado en su llegada a su tierra natal y en esa medida se confunde el estatus de migrante internacional con el de migrante interno. Aunque no se tenga discutido ese aspecto de la emigración en esta investigación, porque está muy lejos de nuestro enfoque, paralelamente al movimiento migratorio hacia otros países, Portugal ha tenido regularmente un flujo migratorio interno que lleva los habitantes del interior en dirección a las grandes ciudades.

En esa medida, la amiguedad de esa caracterización, o su utilización de forma indistinta, nos nos permite acercarnos a las problemáticas específicas de la emigración.

El enfoque principal que se encuentra en este corpus de películas dice respecto a las cuestiones propias del regreso a casa no en conflicto con el lugar de donde llegan, pero a propósito de los cambios que mientras tanto se produjeron: cambios físicos, sociales y incluso emocionales.

El regreso se presenta como el confronto del personaje con su pasado.

Se nota aún que la caracterización del personaje como emigrante y todas las problemáticas que podrían ser abordadas a ese respecto se sitúan en un nivel bastante residual, apagados por la trama de la acción narrativa casi siempre aislada de esos temas..

Los ambientes rurales en algunas de estas películas contrastan con los espacios urbanos de donde llegan los personajes. A veces este contraste se establece con recurso a imágenes y sonidos, creando escenas en que los

personajes hacen un viaje pendular entre es espacio rural y el urbano, pero otras veces la puesta en escena de esos lugares de confrontación se hace a través del discurso verbal de los personajes.

Persiste, en todas ellas, un sentimiento ambiguo de placer del regreso y una dificultad en sentir ese lugar de origen como siendo el lugar que donde deseaban llegar.

Se verifica, de alguna forma, la existencia del mismo tipo de cuestiones. Pero se refuerza la idea que presentábamos en el principio de esta investigación de que hay como que un silencio a respecto de este tema en el cine de ficción portugués que impone la casi inexistencia de películas que pongan en el centro esta tematica de forma plena.

En las páginas siguientes iremos analizar três películas que asumen el tema en su plenitud, con la expectativa de que logremos crear un entendimiento a respecto de este tema y, consecuentemente, contrastar nuestra hipótesis de investigación.



## 4.2. ANALISIS DEL CORPUS DE SEGUNDO GRADO

### 4.2.1. GANHAR A VIDA

GANHAR A VIDA

João Canijo | PT | 2001 | Fic. | 35mm | Color | 114'

#### 4.2.1.1. La temática de la emigración

Ganhar a Vida es una película rodada entre el año 2000 y el 2001 por João Canijo. Es su quinta película, la primera tras el éxito de "Sapatos Pretos" que le dio una mayor visibilidad a nivel nacional. La narrativa se construye en torno a un personaje central – Cidália – que trabaja arduo todos los días para ahorrar dinero y, quizás, volver a Portugal. Una noche, en un enfrentamiento policial su hijo mayor – Álvaro – se muere debido a una bala perdida. Ese acontecimiento llevará Cidália a tener que enfrentarse con el vacío de sentido en su vida arrastrándola hacia una incansable lucha por una explicación. Cidália se enfrentará a las instituciones y a la comunidad en que vive hasta que llegue al punto de su propia destrucción.

Cidália - una Antígona en París

El director (que es al mismo tiempo guionista) asume que Ganhar a Vida es una adaptación de la tragedia griega clásica Antígona (Sófocles, 2007). No parece ser por casualidad que la adaptación de esta película sea concretada en el contexto de una comunidad de emigrantes portugueses en los alrededores de París. Si intentamos establecer 3 puntos orientadores de la trama narrativa de Antígona y del perfil de su protagonista veremos de qué forma se da la adecuación de original a la adaptación. (1) La protagonista

busca la pacificación de una muerte; (2) Antígona se revela lúcida, con un fuerte sentido de justicia y una determinación casi implacable; (3) Los personajes se mueven en un ambiente donde se sienten en constante observación.

Si podemos considerar que los dos primeros aspectos no se refieren específicamente a la realidad de las comunidades portuguesas en Francia, es en este tercer punto que parece establecer de una forma más clara la pertinencia de la transposición del texto original al contexto específico de este tipo de entorno social. Recordemos las palabras de Cardoso Marques (2002) cuando se refería a la dificultad de los emigrantes en aceptar que alguien del mismo medio social asumiera posiciones de responsabilidad. Tal como en Antígona, el enfrentamiento de Cidália a las instituciones (formales e informales) representa una ruptura en el status quo. Cidália se asume como protagonista en un contexto donde ese carácter diferenciador es visto como una amenaza a la tranquilidad de lo cotidiano de su comunidad. Se añade aún, como elemento común entre la referencia de Antígona en el contexto de la realidad de la emigración, la idea de Cardoso Marques (2002) de que todos observan los comportamientos y actitudes de los demás.

Los demás paralelismos son claros. El perfil de Cidália y su imagen social son análogos a los de Antígona: una protagonista que enfrenta el orden instituido contra la opinión de su propia familia. Además, su objetivo explícito desde el punto de vista de la acción de los personajes – un proceso de búsqueda de un sentido final para la muerte de alguien emocionalmente próximo – es *mutatis mutandis*, el mismo.

En un primer momento dejaremos aparte los sucesos narrativos para concentrar nuestra atención sobre la forma en que los personajes y existentes se presentan al espectador. Buscamos así un retrato de los elementos tangibles de la película para que luego podamos organizarlos en una red de

significados que nos permita una mejor comprensión del sentido de la película.

En todo este apartado estaremos reflexionando acerca de las imágenes que la película permite al espectador crear. A este nivel se podrían considerar tres puntos de vista distintos que creemos se complementan permitiendo un retrato completo. Por un lado, (1) la descripción del ambiente donde se insertan los personajes, o sea, una identificación de características generales de la imagen y sonido. ¿Qué tono tiene la película? ¿Qué tipo de luminosidad y color? ¿Cómo se establece el ambiente sonoro? El ambiente del film involucrará implícitamente al espectador en un determinado contexto de significados condicionando así su relación con los personajes y demás elementos de la narrativa. Buscaremos saber cómo está construido este ambiente que implícitamente va a llevar al espectador a un determinado tipo de contexto y luego a crear un determinado tipo de imágenes mentales.

Otro punto de vista que debe ser abordado en esta línea de análisis son (2) los personajes desde el punto de vista individual. ¿De qué forma cada uno de ellos es representado? ¿Cómo aparece delante del espectador? ¿Cómo es su cuerpo? ¿Cómo está vestido? Pero no se trata solamente de su apariencia física sino también de su comportamiento y sus actitudes. ¿Qué lenguaje utiliza? ¿Cómo es su mirada y hacia dónde? ¿Cómo es su comportamiento corporal? ¿Qué dice y qué silencio? ¿Qué dice y qué quiere decir? Estos dos primeros aspectos se complementan con otro que tiene particular relevancia en el ámbito de este tema – el contexto social. Todos los individuos, incluso los de la ficción cinematográfica establecen interacciones con su contexto físico y social. Pero en el caso particular de una película sobre las comunidades emigrantes portuguesas este elemento adquiere una importancia superlativa una vez que el individuo vive en un contexto profundamente social. Lo que nos preguntaremos es ¿Cómo se caracterizan

las relaciones entre las personas? ¿Qué tipo de interacción existe entre la comunidad y su exterior? ¿Qué grado de abertura existe? ¿Cuál es el grado de verdad en el tratamiento entre ellos? ¿Cómo se enfrentan en los conflictos? Considerando que se trata de una comunidad emigrante, ¿En qué condiciones se interacciona con los nativos? ¿Cuál es la presencia de las otras comunidades emigrantes?

#### 4.2.1.2. Los niveles de organización textual

##### 4.2.1.2.1. Los personajes

El universo de personajes de *Ganhar a Vida* está claramente centrado en un personaje principal, el de Cidália. En su entorno circulan personajes que representan la mayor parte de las veces obstáculos, u oponentes, y, en algunos casos, ayudantes.

Desde el punto de vista de la apariencia física de los personajes se pueden identificar algunos trazos generales que son comunes a todos los personajes. La forma en que nos aparecen en escena se rige por patrones de clase baja: las ropas con que están vestidas son desorganizadas y poco cuidadas, el pelo está muchas veces despeinado o bien recogido sobre la cabeza, lo que es típico de personas que ejecutan trabajos manuales para que no les moleste. Hay genéricamente un aspecto físico de poco cuidado con la apariencia, de poco cuidado con el cuerpo; no vemos en ningún momento a los personajes cuidando de su propio cuerpo, a pesar de que el marido está afeitado, pelo no lo vemos haciéndolo. No vemos casi nada excepto en dos escenas: una antes de salir para trabajar, y otra antes de la relación amorosa, en la que se ve a Cidália saliendo del baño con una ropa de dormir un poco más sexy y se intuye que se estaba preparando mientras

esperaba que el marido llegara a su casa. En el contexto de trabajo, ya que son trabajos sucios y pesados, aún más pobre es su caracterización física. El único personaje que se presenta de una forma un poco más cuidada es Adérito, que es exactamente el que asume un cierto papel de superioridad ante los demás. Además, ninguno de los actores seleccionados para la película es un actor claramente agraciado, según el estándar medio del cine, y, si se aproxima a serlo, la caracterización con que se presenta le da una imagen lo más convencional posible.

Más allá del aspecto físico de los personajes podremos fijar nuestra atención en el lenguaje que utilizan. A ese respecto se puede decir que todos los individuos - excepto Cidália - tienen un lenguaje popular alineado con a la forma en que se visten y se presentan: un lenguaje un poco ordinario y rudo. Pero, por otro lado, también se destaca que a pesar de ser una característica común y evidente, no la verificamos de una forma continua a lo largo de la película. Quizás es el resultado de un cierto tipo de pudor que el guionista tuvo, a la hora de escribir los diálogos, de volver excesivamente popular la forma en que los personajes se expresan.

Pero en lo que respecta al lenguaje de los personajes hay un aspecto bien más importante que debe ser destacado. No existe un lenguaje de referencia que unifique el grupo. Los personajes se comunican en una mezcla de portugués con francés pero lo hacen en grados distintos. Unos alternando una lengua con la otra en la misma frase, otros hablando principalmente una u otra lengua. Si recordamos los comentarios que Cardoso Marques hacía en capítulos anteriores acerca de esta cuestión, veremos que se destaca de una forma muy evidente el uso esa lengua resultante de un aprendizaje informal del francés con el portugués. Destaca también la tendencia de que en los personajes más jóvenes prevalezca el francés y en los mayores el portugués. En lo que respecta al contenido del discurso se nota que Cidália

es la única que efectivamente reflexiona acerca de su condición. Adérito habla del asunto sin cuestionarlo pero todos los demás se limitan a conversaciones banales sobre los sucesos cotidianos. La fuerte prevalencia de los personajes femeninos en relación con los masculinos condiciona naturalmente este aspecto. De una forma general los hombres siempre se quedan en la retaguardia criticando o, a lo mejor, comentando la acción llevada a cabo por mujeres.

En todo el universo de personajes, son las mujeres quienes demuestran mayor capacidad de afirmación. Véase que son solamente mujeres las que hacen firmar la petición contra la policía, son las mujeres quienes protestan delante de la comisaria, Alda tiene un papel destacado a lo largo de toda la película en relación a su grupo de personajes más próximo siendo la única que efectivamente se infiltra en la dimensión privada de la familia. Pero todo se relaciona con la capacidad de los personajes de afirmarse ante obstáculos o desafíos externos. Pero, de entre todas, Cidália es la única que es intrínsecamente capaz enfrentar su situación misma y buscar el cambio de su condición. Uno de los signos más claro de las grandes diferencias de visión entre Cidália y los demás personajes se puede entender en los diálogos que presentamos de seguida:

Cidália en un determinado momento dice: "Nosotros estamos en lo que es nuestro". Y con esto transmite una idea no sólo de querer quedarse, sino de afirmación de sí misma (y de su cultura por inherencia) en el contexto ajeno en que vive. En los otros personajes encontramos una posición claramente distinta: "¡Nosotros no estamos en lo que es nuestro!" escuchamos de un personaje que representa un portugués de la primera generación de emigrantes. De Adérito vienen exactamente las mismas palabras: "¡No estamos en lo que es nuestro!" y en este caso se siente de su comportamiento a lo largo de toda la película que se ve a sí mismo viviendo y

trabajando en un margen frágil de ese contexto. Por último, podemos citar a Adelino que cada vez más extraña ese lugar, a punto de desistir y regresar a su país con su hijo, pero antes cuando aún discutía con Cidália le decía de forma contundente: "¡Esta no es nuestra tierra!".

Este diferente punto de vista sobre su papel en ese lugar y consecuentemente los diferentes sentimientos de pertenencia marcan de forma clara la acción o inacción de cada uno en el sentido de crear sus condiciones de vida. Cidália intentará cambiar de la mejor manera su presente mientras que todos los otros buscarán "pasar sin ser notados". Volvemos a destacar la descripción de Cardoso Marques (2002) a este respecto: "On n'est pas chez nous".

### **Cidália**

Más allá de esta caracterización genérica de los individuos, se ve el personaje principal como un personaje más silencioso que los demás. Es un personaje agresivo porque siempre se dirige de forma dura, si no, veamos la constante agresividad en relación a su hermana, por ejemplo.

Hay una cierta postura de liderazgo que se ve transversal a los varios contextos narrativos en que desarrolla su papel. A nivel profesional es jefa de las demás y es simbólicamente la que conduce el coche. En casa es quien decide lo que se come, a qué hora va el niño a dormir, es la que expulsa los otros personajes cuando se siente molestada. Este liderazgo en su propia casa es claramente reforzado por la ausencia de poder del personaje de Adelino. Celestina, su hermana mayor, es la única que despacio va intentando controlar ese desequilibrio de poder pero siempre sin éxito. Será, por tanto, con naturalidad que asumirá el protagonismo en la búsqueda de una explicación para la muerte de su hijo mayor, incluso hasta que se quede sola en ese papel. No es cierto que este rasgo se asocie directamente y sin más a

la condición de emigrante. La verdad es que el Cidália, por todas las razones, se configura como una excepción en el contexto de la comunidad. No creemos que se pueda pensar que la representación de los emigrantes que estamos estudiando integre este rasgo, sino que se trata de una característica específica del contexto de ficción en que se desarrolla la historia. Existe en última instancia una responsabilidad de iniciativa por parte de Cidália, una vez que se trata de la protagonista y que la narrativa se construye sobre una estructura de la tragedia clásica.

Se puede aún decir acerca de Cidália que es un personaje que de una forma más clara consigue superar las fronteras que vamos a identificar en el seno de la comunidad. Es la única que establece el puente entre la 2ª generación, Alda y los demás amigos de su hijo y los emigrantes de primera generación representada por sus amigas, su marido y los amigos de su marido y luego la generación anterior que son representados por uno o dos personajes que aparecen cuando está en el edificio golpeando a las puertas buscando firmas para su petición contra la policía. Además de ser la protagonista es el punto de encuentro de todas estas generaciones. Se ve eso, por ejemplo, en la fiesta de la asociación portuguesa donde Cidália es la que va a cantar y mientras tanto establece relación con gente de todas las generaciones. A pesar de transversal, y quizás también debido a eso, terminará siendo como un icono malquerido de toda esa comunidad.

### **Amigas**

Son cuatro personajes que funcionan como un grupo una vez que no se destacan unas de las otras ni en su caracterización ni en su relación con la protagonista ni siquiera en su papel en la narrativa. Es un grupo cuyo desarrollo se hace en torno a cuestiones meramente cotidianas. Funciona un poco aislado de los demás personajes ya que no contacta directamente con



nadie fuera de ese mismo grupo. Desempeña un papel de contraste con Cidália. Una vez que son los personajes más próximos y similares sirven la mayor parte de las veces para ayudar a realzar el carácter de Cidália en contraposición al suyo. Incluso en el final, cuando son rechazadas de la casa de la familia, ninguna asume verdaderamente una actitud de reacción, limitándose a salir.

### **Celestina**

Celestina, la hermana de Cidália, es la única que no se incluye rigurosamente en el grupo de las amigas. Es la hermana mayor de Cidália y, por eso cree que tiene una cierta responsabilidad por la hermana menor.

En algún momento le dice directamente: "Aún soy tu hermana mayor y, por eso, aún mando en ti." Desde su punto de vista tiene una autoridad natural sobre su hermana menor de lo que debería ser suficiente para invertir su comportamiento. Pero la fuerza del carácter de Cidália es demasiada y Celestina no logra impedir que asuma un comportamiento que considera desviado.

### **Adelino**

No tiene la sensibilidad para entender los problemas de su mujer, no sabe cómo manejarlos, como ayudarla a superar la muerte del hijo. No es una persona cariñosa, es un hombre un poco bruto pero no necesariamente agresivo. Su agresividad se revela sólo en la forma como se dirige a los otros y por sus reacciones a lo que va sucediendo. Se muestra consciente de la crisis interior (y exterior por consecuencia directa) de su mujer y que necesitaría apoyarla. Al final, cuando la tensión entre los dos personajes – Adelino y Cidália – va creciendo, y por influencia clara del personaje del taxista, Adelino va asumiendo comportamientos cada vez más rudos,

insensibles llegando incluso al punto de ponderar que la única solución para todo el problema sería simplemente golpear a su mujer. Eso representaría desde su punto de vista asumir su legítimo papel de hombre poniendo „la mujer en su lugar'. O sea, defendiendo que el orden natural de las cosas es una familia en que el hombre asuma el poder incluso si para ello tiene que recurrir a la fuerza.

### **Adérito**

Es la figura central del levantamiento contra Cidália. Nacen directamente de él las acciones visibles de cuestionamiento de su comportamiento. Su presencia en la comunidad le permite actuar aunque de forma siempre influyente. Lo podemos notar en el Bar y especialmente en su contacto con el personaje de Adelino. Adérito se constituye como su amigo y confidente y va maniobrando el flujo de los sucesos según lo que le parece ser la mejor solución, la más cómoda para sí mismo en última instancia.

Se nota en general que los personajes tienen una cierta incapacidad de expresarse y de hablar. Quizás es precisamente ése el contexto que permite que las palabras de Adérito ganen tanta fuerza e influencia.

### **Alda**

Alda es el único personaje que acompaña Cidália en su evolución. Como ella, su aparente evolución se perderá al final. Aparece un poco como un personaje misterioso. Se destaca desde el inicio de la película porque su mirada se confunde con la del espectador. A lo largo de toda la película su cámara enseñará algunos momentos clave interponiéndose incluso a la mirada oficial. Su cámara funciona como la personificación del espectador, por su movimiento irregular, por su desprendimiento estético, porque rompe lo establecido dando un punto de vista perfectamente ubicado en un personaje. Además, su proximidad con Cidália representa de alguna forma la

proximidad que el espectador siente con la protagonista. A lo largo de la película hay un desplazamiento de Alda desde el seno del grupo de jóvenes hasta una proximidad a las "cotas"<sup>13</sup>. No obstante, cuando se instala el conflicto entre ella y Cidália a propósito de Orlando, se echará a perder toda su evolución, regresando de nuevo a su contexto inicial.

### **Caracterización comunitaria de los personajes**

Los personajes que hemos descripto de forma individual están insertados en una comunidad que, más allá de ser una comunidad desde el punto de vista narrativo, es una visión de una comunidad de emigrantes real.

Una comunidad donde, como afirma en determinado momento una reportera: "imperla la ley del silencio". En este aspecto se considera que existe una proximidad extrema entre las conclusiones a las que hemos llegado en la primera parte de esta investigación y lo que resulta del análisis de la película. Si tomamos el universo de personajes como un grupo unificado que se constituye como una comunidad, nos damos cuenta de que sobra muy poco. Los personajes ajenos a este grupo son sólo los policías que intervienen en una dimensión muy restricta y cuyo perfil es el de figurantes. No sobra un espació, un suceso o un personaje relevante que no pertenezca al grupo de los emigrantes. Esto de por sí tan sólo pone en evidencia el carácter cerrado hacia sí mismo de este conjunto de personajes y de sucesos. Concluiríamos, después de visionada esta película que la comunidad portuguesa logró su objetivo con máximo éxito según las palabras de Cardoso Marques (2002) cuando defendía que "la mayor parte del tiempo su objetivo es no hacerse notar".

---

<sup>13</sup> Expresión utilizada para referirse a las personas mayores.

#### 4.2.1.2.2. El entorno

La primera impresión que la película nos transmite es una sensación de oscuridad. No logramos ver con definición las imágenes, los personajes, los objetos que se nos van presentando a lo largo de la película. Existen razones narrativas que justifican esta opción y nos hace aceptarlas de una forma natural pero eso no retira su implicación en la construcción de los significados. El primer factor que condiciona esta oscuridad es el hecho de que el personaje principal trabaja de madrugada, lo que hace que tenga que levantarse de noche y llegar a casa por la mañana, a la hora en que su hijo y su marido salen a trabajar. Esto implica de inmediato una gran cantidad de escenas de noche o iluminadas por luz artificial. Otro factor es la propia arquitectura del espacio que condiciona igualmente la luminosidad de la película. Se trata de una zona suburbana de edificios altos, patios cubiertos en hormigón. No obstante, en su justificación narrativa hay una imagen que intuitivamente nos transmite una cierta oscuridad en la película; una oscuridad con toda la connotación que eso puede tener: recordemos todas las asociaciones comunes y cinematográficas que relacionan la oscuridad con el mal y, por oposición, la luz con el bien, comenzando por la propia Biblia. La oscuridad es un marcador social, nos orienta hacia la idea de una comunidad suburbana del hormigón. Visualmente la oscuridad nos impide ver lo que está alrededor representando un ambiente escondido, como si esta comunidad viviera girada sobre sí misma incapaz de recibir la luz del exterior.



Figura 1.5 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.



Figura 1.6 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001

Sobre estas líneas algunas imágenes que definen el tono oscuro que se va a sentir en casi todas las escenas de la película. La iluminación artificial predomina a la luz natural lo que muchas veces provoca una ocultación del rostro de los personajes y de sus expresiones.

En la oscuridad la imagen no es tan clara, no se ve el detalle. La oscuridad se extiende también al panorama sonoro. Hay como un tono genérico de oscuridad y hay un tono genérico también de silencio. De silencio desde el punto de vista de la ausencia de música, a veces de la ausencia de diálogos, otras veces del exceso de ruidos – un sonido agresivo que oscurece la claridad de comunicación. En contraste con este tono general de oscuridad hay dos escenas en las que se contraponen, y por eso se refuerza, este ambiente: (1) Cidália caminando en los alrededores de su casa, (2) Cidália y sus amigas protestando delante de la comisaría de la policía.

(1) Esta escena representa el momento más claro en que el autor nos revela el contexto de los personajes. Es la única vez en que el espectador sale del interior de esos edificios para enseñarnos una vista desde afuera hacia dentro. Cidália, después de enfrentarse al cadáver de su hijo, sale caminando por la zona donde se ubica su casa. Pausadamente percibiremos que se trata de un ambiente donde hay edificios en altura, donde hay construcciones sin ninguna especificidad y entonces es notable una mezcla entre viviendas e instalaciones industriales. Es uno de los pocos planos en que se puede avistar el cielo.



Figura 1.7 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001



Figura 1.8 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.

Sobre estas líneas podemos ver algunas imágenes del ambiente que es creado en contraste con las imágenes oscuras que presentamos anteriormente. Recurrimos a estas mismas imágenes para destacar que esta escena va evolucionando desde un punto de vista en que la cámara está nivelada con el personaje hasta que, en el último plano, nos encontremos con un plano picado que aplasta el personaje contra la línea del tren. Es una escena en la que el personaje se expone un poco más, resultado del fuerte impacto que la muerte de su hijo tiene en su trayecto narrativo y de la

soledad del espacio abierto. Es precisamente en ese momento de interioridad en que el sonido agresivo de un tren que pasa rompe la relación del espectador con el personaje. Una vez más, la oscuridad se interpone entre el espectador, los personajes y los sucesos narrativos.



Figura 1.9 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.



Figura 1.10 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.

Las imágenes que presentamos arriba representan la primera vez en que los personajes salen de su comunidad oscura a un territorio ajeno. En complemento a la idea de que la oscuridad cierra la comunidad sobre sí misma impidiendo el contacto con el exterior, esta escena viene a reforzar la oposición entre el interior y el exterior del espacio social.



Más allá de esta noción de oscuridad, el ambiente se puede caracterizar en referencia a otros elementos. Existen tres músicas que ganan presencia en la película: A Malha do Centeio de origen popular; Triste Fado de Amália Rodrigues y Na mina Sombra de Romana.

La primera es una música de origen popular que se solía cantar en las zonas rurales del país cuando se trataba el centeno después de recogerlo del campo. Era un trabajo duro y prolongado: el centeno se extendía en el suelo para luego golpearlo con una „malha“, lo que permitía separar el grano de lo demás. Se recogía el grano en una bolsa y los labradores lo llevaban a su casa para guardarlo en arcas grandes. Mientras tanto la botella de vino circulaba entre la gente. Las mujeres que también estaban allí cantaban esta canción.

Ó primas vamos à ceifa  
Que aqui não se ganha nada  
Foi na ceifa que eu ganhei  
A minha saia bordada  
A minha saia bordada  
O meu saiote vermelho  
Foi na ceifa que eu ganhei  
Os ganchos para o meu cabelo  
Os ganchos para o meu cabelo  
O lenço de me limpar  
Foi na ceifa que eu ganhei  
Dinheiro para me casar  
Peneirinha que peneira o pão  
Bem peneirado pela peneira  
Meu coração é o trigo

Mais bem moído, na mó alveira

*A Malha do Centeio* – Música Popular

La música convoca a las otras mujeres a ir trabajar para la recogida del cereal defendiendo que en ese lugar donde se trata el grano “no se gana nada”. Y luego sigue explicando que ha sido así que se ha comprado una serie de cosas. Esta música, como veremos igualmente con respecto a las otras dos, marca por un lado un cierto tono popular. Es una música que sólo conocen las personas que viven, o han vivido, en comunidades rurales de carácter popular. Recordemos lo que refería Rocha-Trindade con respecto a la especialización de los destinos. Como música tradicional de una región, el hecho de que todas la canten las identifica como originarias de la misma región de Portugal. Por otro lado encierra en su letra un llamamiento al espíritu de grupo para cambiar su condición de vida. Es uno de esos elementos que forma parte de los marcadores que caracterizan la comunidad portuguesa y la distingue de la parisiense de que hablaba Carvalheiro (2008) en la primera parte de esta investigación. En el mismo sentido de construcción de referencias musicales próximas a la cultura popular, aparece una canción – cuya cantante original aparece cantando en la película – llamada *Na minha sombra*. La aparición de esta música (en conjunto con su cantante) ubica de inmediato la película en un momento temporal preciso en el que la cantante empezaba su carrera. Pero además introduce en el filme una figura reconocible de la música popular, como atestiguando la autenticidad del carácter popular. Más adelante nos detendremos en el carácter documental de las opciones de realización de esta película.

La tercera canción es una adaptación de un poema de un poeta histórico portugués, quizás el más popular a par de Fernando Pessoa: Luís Vaz de Camões (símbolo que identifica a la patria portuguesa). La adaptación

de este poema en una canción se popularizó por la versión de la más famosa (nacional e internacionalmente) cantante de Fados portuguesa, Amália Rodrigues.

Com que voz chorarei meu triste fado,  
que em tão dura prisão me sepultou,  
que mór não seja a dor que me deixou  
o tempo de meu bem desenganado?  
Mas chorar não se estima neste estado,  
onde suspirar nunca aproveitou;  
triste quero viver, pois se mudou  
em tristeza a alegria do passado.  
Assim a vida passo descontente,  
ao som nesta prisão do grilhão duro  
que lastima ao pé que o sofre e sente!  
De tanto mal a causa é amor puro,  
devido a quem de mi tenho ausente,  
por quem a vida, e bens dela, aventuro.  
*Com que Voz – Luís Vaz de Camões*

En esta canción el narrador se cuestiona como va a cantar su triste destino aludiendo a que se “ha cambiado en tristeza la alegría del pasado”. El director coloca esta música en la voz del propio personaje vinculándola de una forma incuestionable.

Cada una de estas canciones va añadiendo de forma progresiva un carácter popular a la película (al mismo tiempo encierra sobre Cidália toda una carga de aislamiento). La primera música tiene más un carácter rural, próximo de lo etnográfico, que popular en el sentido de la masificación y

reconocimiento generalizado. La segunda es efectivamente una música masificada cantada por una cantante reconocible por una amplia mayoría de las personas y asociada a un género musical „menor“, pero muy característico de las referencias musicales de los emigrantes. La tercera se trata de una canción-ícono de lo que es genuinamente portugués: un poeta que tiene el lugar de Homero en la historia de Portugal, un género musical enraizado en la identidad portuguesa y una cantante transversal al siglo XX. Todo esto configura tres perspectivas diferentes de un mismo mensaje – el carácter popular subyacente a este conjunto de personajes, o sea, la representación de la comunidad portuguesa como una comunidad popular arraigada a sus elementos icónicos más convencionales.

Podremos incluso destacar otros elementos que consideramos que tienen la misma función y que se orientan según los mismos criterios: el rancho folklórico, un grupo de baile y música tradicional característicos de las zonas rurales que introduce el mismo tipo de contexto que la primera canción a la que nos hemos referido; la decoración del piso, o sea, la presencia de una pequeña estatua de la Virgen de Fátima, un pequeño plato decorativo en la misma estantería, remite a otro ícono extremadamente presente en lo que es lo genuinamente portugués que no es sólo la religión sino específicamente la devoción a Virgen de Fátima; y luego, claro, el fútbol constantemente presente a través de la televisión y que refuerza aún más todas las ideas que hemos ya introducido a este respecto.

Es imposible ignorar, aunque a modo de comentario, que este conjunto de símbolos constituye integralmente aquellos que la dictadura portuguesa había elegido como el tridente que identifica a la cultura portuguesa: Fado, Fútbol y Fátima.

#### 4.2.1.3. Narrativa y definición de campos semánticos

Los sucesos narrativos de esta película siguen por una frontera que separa dos lados: por un lado Cidália intenta a todo coste explicar la muerte de su hijo, siendo puntualmente ayudada por otros personajes; por otro lado toda una comunidad, cerrada sobre sí misma, que pretende pasar desapercibida. Estos dos lados presuponen aún un tercero casi siempre invisible que condiciona fuertemente la acción de todos los agentes narrativos – llamémosle para este efecto La Cultura Francesa, en su dimensión histórico- social, en cuanto término que incluye a toda una mundividencia específica a la que nos hemos referido ya en capítulos anteriores. Será esta la base de la tensión dramática (incluso trágica, si queremos ser más específicos) que arrojará los personajes unos contra los otros la mayor parte de las veces de una forma cruda y agresiva.

Es una película cuya trama se consolida sobre una acción de los personajes que asume un carácter social, resultando una fuerte presencia de la presión la comunidad sobre los individuos. Se nota una gran prevalencia de personajes femeninos como motores de acción, dejando a los personajes masculinos un papel colgado a algunos estereotipos/personajes planos.

Un proceso de análisis basado en la construcción de campos semánticos que desde luego remitan a la ubicación de los elementos tangibles de la película en su contexto narrativo nos permite llegar a cuatro conjuntos/binomios de significados: (1) del bien/mal (en su concretización específica de justicia/injusticia); (2) del silencio/exteriorización; (3) del hombre/mujer; (4) y de la 1a generación/2a generación. La determinación de estos binomios y no otros resulta de inmediato del propio análisis que ha sido hecho con respecto a la realidad sociológica de la emigración portuguesa en Francia. Resulta aún de la organización de los elementos tangibles según los

significados más inmediatos que asumen. Organizaremos nuestro abordaje a partir de la ubicación de estos campos semánticos en los elementos tangibles de la película siguiendo un esquema basado en la organización textual diacrónica (pág 52).

#### (1) Bien/Mal (justicia/injusticia)

Las líneas orientadoras de una lectura de la película que permita establecer un mapa de la tensión entre los conceptos del bien y del mal se orientaran según dos ejes principales: el binomio justicia/injusticia, en lo que respecta a la relación con la institución; y la idea de traición en lo que respecta a la relación con la comunidad. La traición será, a pesar de todo, una idea subyacente que no llegará a ser nombrada de forma explícita en ningún momento.

El bien está incorporado antes de todo por la figura de Cidália que, como protagonista, busca una explicación o un culpable por la muerte de su hijo mayor. Su actitud de enfrentamiento, de persistencia y resistencia a la par de las circunstancias injustas en torno de la muerte de su hijo refuerzan su carácter en el plano de la justicia, en el lado del bien. El establecimiento de Cidália en esta posición se hace a partir de dos fuerzas de tensión narrativa. Por un lado la persistencia en la persecución de sus objetivos le atribuye características que normalmente se asocian a los héroes clásicos: determinación, persistencia, una posición clara e inmutable a lo largo de la película.

El personaje de Alda sigue inmediatamente a Cidália en la jerarquía del bien. Es lo más cerca que se consigue alcanzar de un personaje coadyuvante en un modelo de tragedia. Alda se vincula con esta zona del campo semántico en algunas escenas clave en que, a semejanza de Cidália, su comportamiento se distingue de los de su grupo. De entre esos

momentos, destacaremos dos que nos parecen más claros y cuyo sentido de oportunidad narrativa les confiere mayor fuerza.

#### **A) Manifestación ante la comisaría.**

Cuando Cidália se dirige a la comisaría con otras mujeres cantando y tocando el tambor, Alda y Orlando las observan a distancia. Primero a partir del comportamiento no verbal del personaje y luego a través del diálogo y de su acción se perciben las dificultades de Alda para juntarse al grupo de protesta. En esa escena se crea un paralelismo con la situación en que la propia Cidália se encuentra. Alda manifiesta deseo de romper con la normalidad mientras que Orlando funciona como representante del orden social. Si nos fijamos con un poco más de detenimiento en esa escena veremos cómo se construye la connotación positiva de Alda en contraste con la negativa de Orlando. La escena comienza con una conversación entre Orlando y Alda (que siempre se tratan con mucha agresividad) mientras observan a las mujeres aproximándose. La agresividad y el desprecio de Orlando con respecto a un suceso que es presentado como un momento de unión de la comunidad ante la injusticia de la muerte de Álvaro le confiere un carácter negativo mientras que Alda gana un ascendente positivo por su colaboración con ese mismo movimiento.



Figura 1.11 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.

Los diálogos inherentes a esta escena refuerzan el sentido de la acción narrativa. La agresividad del comportamiento de los personajes es subrayada por su lenguaje verbal. Este par de personajes van a mimetizar al largo de la película los comportamientos de los personajes de primera generación, reforzando las líneas grupales de representación.

ALDA

Soporto a las marujas porque han  
parido cabrones como tú. Y a lo  
mejor también yo seré una maruja  
algún día.

ORLANDO

¿Por qué andas con ellas? ¡Son  
mala gente!" / "Olvídalo.

ALDA

¡Que te jodan!



La agresividad de Alda en el enfrentamiento con Orlando, la distancia de la actitud displicente que éste presenta con respecto a lo que está sucediendo junto a ellos (a esos sucesos accedemos a través del sonido en off). Recordemos que esta escena surge inmediatamente después de otra en que las mujeres de la comunidad emigrante se habían unido para reunir firmas en una petición contra la policía. Este contexto confiere a esta escena un carácter de reacción contra una institución que intenta ocultar sus errores, o sea, esta escena se presenta en este momento narrativo como una tentativa de reposición de la justicia.



Figura 1.12 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.

Esta escena representa el culminar de la asunción de poder de los personajes femeninos, al mismo tiempo que abre espacio para un mayor protagonismo narrativo de los personajes de 2ª generación. Alda rechaza la posición de Orlando y se junta al grupo. Con esta actitud está por primera vez pasando de una posición vista como negativa para una encarada como positiva. Más tarde la visión que tenemos de este suceso narrativo asumirá una connotación totalmente opuesta en consecuencia del discurso de los personajes masculinos de la comunidad.



Figura 1.13 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.

Por dos veces Alda se dirige a la parte delantera del grupo viniendo desde atrás. Es un gesto/movimiento de recuperación de su espacio en el grupo. Un papel de protagonismo en una de las componentes de la trama. Veremos más adelante como la narrativa se divide en dos tramas distintas en función de si miramos hacia la primera generación o hacia la segunda. Al acercarse físicamente de la protagonista se aproxima igualmente de los significados atribuidos a Cidália. Este hilo sostendrá al largo de la narrativa las posibilidades de comunicación entre las dos generaciones. Este momento de acercamiento se confrontará con otros en que la misma proximidad irá representar una distancia de identificación más lejana.

## B) Alda entrega el video / Fiesta de jóvenes

Los personajes venían aproximándose poco a poco asumiéndose Alda como coadyuvante de Cidália. En esta escena, ya próxima del final, se anticipa la resolución. Cidália y Alda se separarán y la propia extinción del problema las llevará a separarse y diluirse. No se volverá a ver Alda suponiéndola de regreso a su grupo social pero sospechando que encierra en sí misma la inquietud que llevará Cidália a su propia tragedia.



Figura 1.14 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.

En su último encuentro el diálogo de estos personajes sostiene la misma ambigüedad que al largo de toda la película va balanceando su relación de proximidad y alejamiento, identificándose positivamente cuando se presentan como mujeres y negativamente cuando se presentan como representantes de las distintas generaciones.

ALDA

¿No entiendes nada?

Tu casa no queda por ahí.

Que te jodan!

Toma Es un regalo"

CIDÁLIA

Gracias...

ALDA

Era esto lo que estabas buscando.

Está todo ahí.

Y ahora desaparece... y no vuelvas  
nunca más...

Es Alda quien rescata a Cidália de su soledad y la lleva a una fiesta. Tras discutir con Orlando, Cidália sale sola. Alda la busca para entregarle una cinta de video que contiene las respuestas que estuvo buscando durante toda la película. Es este el momento en que la protagonista y su reflejo se separan para que desaparezcan.

Más próximo de una connotación negativa, asociado al otro componente del binomio bien/mal aparecen personajes más intrincadas en el seno de la comunidad emigrante. En el extremo opuesto de Cidália podríamos colocar a Adérito y Orlando por razones distintas. Orlando asume siempre una posición distante hacia la trama central, lo que le atribuye una posición casi neutral que se va deteriorando a medida que se levantan y se confirman las sospechas de que ha sido él quien mató a Álvaro. En los alrededores de la posición de Orlando en el campo semántico del bien/mal encontraremos también a Adérito, cuya influencia genera un clima de hostilidad y reacción a las iniciativas de Cidália. Asume una posición de antagonista porque su acción entra en conflicto directo con la de Cidália. Es un personaje muy móvil con una capacidad de influencia sobre todos los personajes masculinos. No obstante, en ningún momento alcanza influir directamente en la posición de los personajes femeninos, lo que potencia aún más el alejamiento del binomio bien/mal relacionándolo desde luego con el masculino/femenino.

Pero, a pesar de que los campos semánticos se definan sobre conceptos que organizan los significados por relaciones recíprocas, recurriendo muchas veces al enfrentamiento entre conceptos antagónicos, la ubicación en los elementos tangibles de la narrativa muchas veces se relaciona solamente de forma parcial. O sea, un elemento tangible difícilmente se encuadrará de forma clara en uno de los extremos del campo semántico.

En lo que respecta a la ubicación de los conceptos de bien y mal en esta película, más allá de lo que hemos visto en las líneas anteriores, se consigue encontrar un grupo más amplio de personajes (a pesar de menos individualizado) que pertenecen a una zona intermedia entre los extremos conceptuales.

Adelino oscila entre la resignación y el enfrentamiento resultado también de la falta de claridad de su propia posición con respecto a los sucesos y a la permeabilidad de sus actitudes con respecto a las influencias externas. Más que un contacto directo con la acción de Cidália, Adelino recibe la información a través de otros personajes que siempre influyen negativamente en la transmisión de los sucesos, no fueran Adérito y Celestina sus principales interlocutores. No se puede decir que Adelino pertenezca a una zona clara del campo semántico a pesar de que termina siendo el agente que ocasiona el final trágico.

Los agentes policiales se fijan en una frontera entre el bien y el mal. Por un lado, el sentido denotativo de toda su configuración – su contexto escénico, su comportamiento, su caracterización – les atribuye una fuerte relación con el bien. La policía es formalmente un agente de bien y del orden, los policías se presentan uniformados en su comisaria practicando acciones que corresponden a sus funciones formales. Por otro lado, las pocas veces que son vistos fuera de este contexto siempre se enfrentan con el personaje

de Cidália (la representante máxima del bien) por lo que no alcanzan una imagen completamente positiva. Nace de ese enfrentamiento un sentido latente del mal con respecto a ese personaje colectivo que resulta de la sugestión de encubrimiento que aparece en el discurso de la protagonista.

Los demás personajes no se articulan de forma relevante en este campo semántico una vez que su acción narrativa no los coloca en este eje de tensión dramática.

## (2) Silencio/Exteriorización

Como afirmaba Cardoso Marques (2002):

“Los portugueses en Francia no buscan influir sobre la vida social francesa. Pretenden pasar desapercibidos. La mayor parte del tiempo su objetivo es no hacerse notar”.

Es desde aquí que se construirá una de las principales líneas de tensión de la película. El verdadero conflicto entre Cidália y los demás personajes, entre los cuales Adérito destaca, es un contraste entre el silencio y la inconformidad.

Según las palabras de Cardoso Marques (2002), ésta es una característica importante de las comunidades emigrantes portuguesas en París. El hecho de que alguien asuma en alguna medida una intervención social es visto como una tentativa de búsqueda de protagonismo y de favorecimiento de sus intereses personales en detrimento de los demás.

La acción narrativa de Cidália configura exactamente esa actitud volteada hacia fuera de su comunidad. Eso desestabilizará el orden establecido simultáneamente en los dos universos: el exterior y el interior. El carácter disruptivo de esta acción queda muy claro en la intervención de una periodista que habla en off refiriéndose a la manifestación delante de la comisaría:

“En este barrio, habitado en más de un 80 por ciento por portugueses la regla de oro es el silencio. De hecho, los portugueses no hablan. Pero una mujer, la madre del joven (...) Álvaro Ribeiro fue asesinado por otro joven del barrio.”

Este discurso que relata indirectamente las acciones de Cidália es interrumpido por la visión de Adelino, que para el efecto de esta escena representa la visión de la restante comunidad:

“¡No sabía que la gente era muda! Nunca he visto esa ley del silencio escrita por ninguna parte. ¿Ya viste como esa tía está hablando de la gente?”

Y antes en las palabras de un policía: “Hasta ahora no hubo problemas con los portugueses y es mejor seguir así.”

Esta ley del silencio se manifiesta de formas diversas en la película. Se incorpora, por un lado, en el personaje de Adérito que para este efecto funciona como la voz del modelo de comportamiento influenciando directa o indirectamente otros personajes. Veamos algunas situaciones en las cuales deviene claro este papel casi pedagógico de Adérito.



Figura 1.15 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.

En la escena representada en la imagen de arriba, Adérito habla con Adelino para presionarlo a que Cidália contenga sus manifestaciones públicas

que, en su opinión, dan demasiada visibilidad negativa a la comunidad portuguesa.

Adérito

Adelino, cojones, sería mejor para ella que parase con estas mierdas porque es malo para todos. ¡Nosotros somos portugueses!

Adérito es un personaje que en ningún momento actúa directamente, sino siempre a través de otros. Su centralidad en el universo narrativo proviene precisamente del carácter transversal de su influencia. La escena representada por la imagen nos permite percibir por un lado una cierta continuidad en el tratamiento visual de las escenas en que se presenta dando consejos a Adelino y, por otro, a un proceso creciente de intromisión e influencia sobre la relación de Adelino y Cidália. Como vemos, en los diálogos presentados sobre estas líneas la posición de Adérito empieza por ser solamente una constatación más genérica del comportamiento desviado de Cidália. Identifica su comportamiento como negativo en general sin especificar de ninguna forma consecuencias concretas.





Figura 1.16 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.

#### Adérito

Pero ahora entre nosotros, en serio.  
Tienes que hacerle ver las cosas  
como son. ¡No se le perdía nada en  
la policía! Le tengo mucho cariño a  
mi taxi, trabajé muy duro para  
ganármelo, ¿me oyes? Y por encima  
como sabes, tengo una posición que  
defender entre toda esta gente.

A medida que el comportamiento de Cidália se va consolidando y se van generando las primeras consecuencias de sus actitudes en la comunidad, Adérito es llevado a asumir una posición reguladora de la situación. A su perfil personal se añade el papel de orientador de la solución, mientras que será Adelino que hará la mediación entre la idea de solución y el contacto con Cidália. Es este papel destacado en el seno de la comunidad que permite que en el personaje se centralicen las ideas contrarias al orden narrativo de Cidália. No obstante, la actitud de Adérito empezará a ganar un carácter más personal a medida que la trama se va desarrollando.



Figura 1.17 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.

Adérito

Mandarla de vacaciones a Pombal no  
me parece mal. El aire del campo  
le hará bien a las ideas.

La imagen y el diálogo que arriba presentamos nos dan cuenta de la forma indirecta como Adérito implanta su estrategia de manutención del equilibrio interno de la comunidad. En la imagen vemos que se sienta lado a lado de Adelino nunca mirándolo en los ojos, o sea, no asumiendo físicamente una actitud afirmativa. En el diálogo que transcribimos tampoco dice afirmativamente que Cidália tiene que irse de ahí, solamente sugiere que sería bueno para ella si fuera a Portugal descansar un poco, transformando una intención negativa en una sugerencia positiva.

En el límite, Adérito asumirá una postura aún más activa sobre el problema, condicionando gradualmente la acción de Adelino. Se construye una confluencia de rechazo de Cidália que va ganando una dimensión más clara en las actitudes y discursos de Adérito. En esta escena se cierran las posibilidades de éxito de Cidália una vez que es dada a Adelino una solución concreta para el problema.

Pero las manifestaciones evidentes de rechazo que Adérito asume en representación de todos los otros no logran muchas veces más que simplemente dar evidencia a esa cultura de silencio. Por eso, por otro lado, la dimensión subyacente de este significado se construye en el comportamiento invisible de otros personajes. Ésta se manifiesta en la acción de segundo plano que gana una particular importancia en este contexto. Además, a través del montaje y de la composición de las imágenes se genera una dinámica en torno a los personajes principales de la escena que deja traslucir todo este espíritu de silencio.



Figura 1.18 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.

En várias escenas los personajes miran fuera de campo, hacía donde está Cidália. El hecho de que esté fuera de campo atribuye un carácter secundario a lo que están haciendo estos personajes. El segundo plano de

acción, una vez que el primero pertenece a la protagonista, gana una posición destacada visualmente que acentúa la sensación de que el protagonista no se da cuenta de lo que sucede cuando no está mirando.

Estos ejemplos de tramas de segundo plano contrastan de una forma muy evidente con las actitudes de enfrentamiento y exteriorización asumidos por Cidália.



Figura 1.19 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.

El grado de exposición de la figura de Cidália cuando es comparada con los demás personajes es claramente más acentuado. Podríamos enseñar muchos más ejemplos de encuadres en que Cidália se enfrenta a la cámara, incluso mirando directamente hacia el espectador, mientras que los demás siempre están juntos y miran hacia otras direcciones, como con miedo al enfrentamiento. Este tipo de composición visual refuerza el papel de enfrentamiento atribuido a Cidália obligando al espectador a preguntarse sobre su posición respecto de los conflictos.

### (3) Hombre/Mujer

Ganhar a Vida es una película marcadamente centrada en las figuras femeninas. Un resultado innegable del texto original (recordemos que el guión es una adaptación de la tragedia clásica griega Antígona) es cierto, pero también un reflejo del perfil del emigrante portugués. Sus orígenes mayoritariamente rurales y una cierta cultura de permanencia de los valores originarios de su identidad social prolongan esa delimitación de género tornando muy evidente la frontera entre los personajes masculinos y los femeninos.

Los personajes masculinos y femeninos aparecen la mayor parte de las veces en grupos separados, sólo encontrándose en algunos momentos. Incluso cuando comparten los espacios se hace evidente que no comparten la misma escena. O sea, en el mismo espacio narrativo sus papeles se desarrollan en distintas tramas narrativas.

Los personajes masculinos y femeninos se cruzan en dos tipos de contextos: en actividades de la comunidad como el velorio, la fiesta y el bar; y en la intimidad de la casa y del grupo de jóvenes. En esos contextos de intimidad, a pesar de compartir el mismo espacio, hay una constante divergencia entre estos dos tipos de personajes que lleva a que se generen constantemente conflictos.

Miremos con más detalle la escena siguiente para comprender mejor la construcción de este campo semántico.



Figura 1.20 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.



Figura 1.21 – Fotograma de *Ganhar a vida*, João Canijo, 2001.

Los hombres se separan de las mujeres incluso cuando comparten los mismos espacios. A pesar de eso nos podemos fijar en que asumen en el interior de su grupo posturas y comportamientos similares. No sólo desde el punto de vista del discurso sino, como se puede sobre estas líneas, su organización en el campo visual es también muy similar.

A lo largo de la película la distinción de género será afirmada explícitamente por Adérito que repetirá en algunas ocasiones: "Las tías sólo sirven para jodernos la vida. ¡Pobre de quien las necesite!" o entonces: "Sólo sirven para rompernos los cuernos, Adelino."

#### (4) Primera generación/Segunda generación.

Si existe un campo semántico central y transversal a todo lo que dice respecto al tema de la emigración es el definido por las fronteras entre generaciones. Este campo semántico se construye sobre una línea de alejamiento en relación a la identidad original. O sea, a medida que vamos avanzando en las generaciones, se van perdiendo los marcadores sociales originales hacia una mayor mezcla con la realidad del país acogedor. A semejanza de lo que pasa con el campo semántico hombre/mujer también con respecto a éste se puede identificar una clara separación en el tratamiento dado a los personajes de las dos categorías. Es como si hubiera dos narrativas distintas, dos tipos de escenarios que se cruzan a través de personajes específicos. Si nos fijamos aisladamente en cada una de esas generaciones, veremos, por ejemplo, que para los personajes de 1a generación la narrativa se construye en torno al problema de la estabilidad del orden social. Los personajes de 1a generación no se cuestionan sobre la muerte del hijo de Cidália, sólo se preocupan por las consecuencias que la acción de Cidália tendrá en la relación de la comunidad con su entorno. Los de 2a generación, por su parte, orbitan en torno de la muerte del hijo de Cidália y la búsqueda del culpable. El tipo de espacios en que se mueve la 1a generación son siempre espacios identificables y concretos: la casa de la familia, el bar, el salón de la fiesta, los lugares de trabajo. La 2a circula mayoritariamente por espacios genéricos y públicos: una escalera, un patio, un bar improvisado en algún lugar. En el mismo sentido, el tiempo narrativo

es más concreto para los personajes de 1a generación y se organiza en función de los horarios de trabajo. Los personajes de 2a generación aparecen sin tiempo, sin referencias exteriores que permitan ubicar su acción.

### **Ganhar a Vida y la Vida en las Comunidades Portuguesas**

Una lectura de las conclusiones a que hemos llegado en el primer capítulo en contraste con *Ganhar a Vida* nos llama la atención para la proximidad entre muchos aspectos de ambas realidades. Se podría decir que la película deja una sensación de fidelidad a la realidad que podría asociarse al registro documental. Es una construcción que se desarrolla en los pequeños sucesos, actitudes y descripciones que confieren a la película una sensación de realidad. Esta red subyacente que nos transmite la idea de real se organiza en última instancia en torno del personaje de Alda. Es ella quien con su cámara se confunde con el espectador y en realidad personifica el propio director. Su cámara o la imagen de su cámara se introducen con un lenguaje descomprometido e informal que muchas de las veces no enseña más que la cámara oficial. Parece que nada más determina su propia presencia, afirmando una existencia paralela a la narrativa misma de la película. Y eso que se desarrolla de forma paralela, nos parece, es la presencia misma del mecanismo cinematográfico. Como si se propusiera un meta-filme camuflado en el seno de la película. Camuflado por el disimulo narrativo que se construye en su entorno, será esa actitud de Alda que permitirá descubrir que ha sido Orlando quien ha matado a Álvaro.

Como vimos este carácter documental permite una aproximación muy clara entre lo que es descrito como la realidad de la vida cotidiana de las comunidades portuguesas en los alrededores de París y los sucesos y existentes de la película. Sabemos que está constreñido a un determinado momento y por eso mismo no incorpora lo que Carvalheiro (2008) describe



acerca del desmantelamiento de las Cités. Se queda igualmente apartado el tema del creciente involucramiento de los jóvenes de segunda generación en la comunidad francesa.

El modelo de integración francés que se plantea en base a la idea de conversión total a los referentes de la identidad y que los sociólogos identifican como un obstáculo a la integración de minorías queda configurado en el desenlace mismo de la película. El abandono final del marido, seguido de la sugestión de suicidio de Cidália, representa el predominio de la visión de ese territorio como un territorio que no les pertenece (y que los llevará de regreso a casa), en función de una visión proyectada hacia un futuro donde la comunidad emigrante podrá conquistar mejores condiciones de vida y una proyección de progresión social más clara y accesible.

## 4.2.2. LA CAGE DORÉE

### LA CAGE DORÉE

Ruben Alves | FR | 2013 | Fic. | Dig. | Color | 90'

#### 4.2.2.1. La temática de la emigración

La narrativa de *La jaula dorada* (Ruben Alves, 2013) está estructurada sobre dos personajes protagonistas: José y María. Una pareja que ha emigrado para Francia a finales de los años 70 y que mientras tanto han nacido allí sus dos hijos: Paula y Pedro - en algún momento José va a referir que Pedro ha sido el único hombre que no ha nacido en la casa de familia. Tan importante como la caracterización de los personajes como emigrantes, es el hecho de que el centro de la tensión narrativa sea un suceso también relacionado intrínsecamente con la cuestión de la emigración. José y María son una pareja que lleva una vida tranquila y estable, con sus dos hijos. Aunque no tengan mucho dinero, se nos presentan como personas sociables y aparentemente bien integradas en las comunidades portuguesa y francesa. El despliegue de la narrativa se desarrolla con la llegada de una misiva de un notario que anuncia la muerte del hermano de José y, consecuentemente, la herencia del patrimonio de la familia: una finca y una empresa de producción de vino de Porto. Es la oportunidad de, finalmente, cumplir el sueño del **regreso a casa**, a que Noivo (2002) y Klimt (2000) se refieren. Este suceso primordial va a desencadenar dos líneas de obstáculos: (1) La voluntad de sus hijos de quedar en Francia; (2) La relación con sus respectivos jefes que ven en ellos trabajadores leales y disponibles y, al mismo tiempo, su buena inserción en la comunidad portuguesa. Es una narrativa del regreso a casa.

Son notables, desde luego, algunas características importantes en la forma como la narrativa se presenta:

(1) Se hace un abordaje claro a la forma distinta como las dos generaciones (los padres vs. los hijos) están integradas en la sociedad francesa. A lo largo de la narrativa, aunque los padres sean los protagonistas, logramos acompañar también a los hijos. La diferencia de caracterización de sus contextos y de sus actitudes hacia los otros; la diferencia de aceptación de sus orígenes; su diferente relación entre ellos y la comunidad portuguesa nos permite ver con más detalle el tipo y el nivel de integración. Mirando esta cuestión con alguna distancia, podremos distinguir tres formas distintas de representación: (a) Los protagonistas, que comparten una línea narrativa común, aparecen más integrados en la comunidad portuguesa que en la francesa. Es en el seno de la comunidad portuguesa que se expresan de forma más extrovertida, que asumen de forma más clara sus deseos y sueños e, incluso, que comentan la vida junto de los franceses. (b) Paula, la hija mayor, es presentada como bien integrada en ambos contextos. Tiene una amiga y un novio francés, pero su ex novio es portugués. Tiene una actitud de proximidad con sus padres pero de alguna distancia con los demás portugueses. Forma parte de la comunidad pero tiene hacia ella una posición crítica y muchas veces divergente. (c) Pedro, el hijo menor, es el personaje de la familia con menos representación. En la mayoría de las escenas está acompañado por el grupo de sus amigos de la escuela. Otras veces está con uno de sus padres pero siempre asumiendo un papel secundario;

(2) Los personajes protagonistas tienen bastantes escenas de interacción con los personajes franceses. La mayoría de las veces esta interacción se hace en contexto de trabajo. Es de destacar, sin embargo, que se incluyen (por fuerza de la narrativa secundaria del romance de Paula)

escenas en que la interacción entre portugueses y franceses se hace en momentos de carácter más social;

(3) El personaje de Lourdes (la hermana de María) nos sugiere que la representación ubicada por la película se enmarca en un momento histórico más contemporáneo. Esto lo afirmamos porque este personaje enseña algunos detalles importantes como, por ejemplo, su insatisfacción hacia su condición o la posibilidad de obtener crédito en el banco para lanzar su propio negocio;

(4) El título de la película tiene una relevancia muy importante en la medida en que sintetiza de una forma muy clara la sensación de los personajes. Si nos fijamos en los relatos reales de la emigración, podríamos decir que es una sensación que es compartida por gran parte de los emigrantes en relación a la problemática del regreso a casa. Por un lado, como se puede ver en las escenas iniciales, su vida en Francia parece tener muchos aspectos positivos: la integración social, alguna estabilidad profesional, la buena integración de sus hijos, etc. Por otro lado, como veremos al largo de la narrativa, esta vida *dorada* funciona al mismo tiempo como una *jaula* que, de alguna forma, impide que sean libres de partir incluso cuando encuentran las (inesperadas) condiciones ideales para cumplir su sueño de regreso a casa.

(5) Por último, es de remarcar que la película es fundamentalmente hablada en francés, aunque está retratando la realidad de la comunidad portuguesa y utilizando actores portugueses. En lo que respecta a este aspecto nos parece que las cuestiones de distribución de la película se han superpuesto a las cuestiones narrativas. Debemos recordar que es una película que está, de forma asumida, orientada hacia el grande público y que anhela obtener un gran número de espectadores. Sabemos también que, actualmente, la forma como los portugueses son vistos en Francia es más

positiva que en épocas anteriores, o sea, que los espectadores franceses constituyen un público potencial bastante grande, aunque se pueda considerar que las comunidades portuguesas sean el público central que estuvo en la mente de los productores a la hora de hacer cierto tipo de elecciones. De esa forma, hacer una película en lengua francesa aumenta bastante el público potencial del film. De todas las formas, se debe subrayar que en el discurso de los personajes se mantiene lo que Cardoso Marques (2002) refería con respecto a la dificultad de aprendizaje de la lengua que ha originado la mezcla de las dos lenguas en la misma frase y la utilización de palabras que no existen y que resultan del hecho de que la lengua se haya aprendido de oído.

#### 4.2.2.2. Los niveles de organización textual

La elección de los elementos narrativos (personajes, acción, espacio/ambiente y tiempo) es uno de los procesos que revela de forma más sustantiva la visión del mundo del realizador. Es cierto que más allá de la lectura de estos elementos, el análisis de la puesta en escena y del dispositivo añaden también una contribución para alcanzar los significados inmanentes de las películas.

El modelo de organización textual propuesto por Bordwell es bastante útil a la hora abordar de forma sistemática el texto fílmico. La lectura que haremos a continuación se construye en una dirección desde dentro hacia fuera, empezando por analizar lo que Chatman define como el contenido de la forma del discurso narrativo fílmico y luego entendiendo su proceso de expresión.

#### 4.2.2.2.1. Los personajes

##### **María y José**

Estos dos personajes se asumen como co-protagonistas de la narrativa. Es sobre ellos que recae la decisión sobre los acontecimientos relacionados con la trama principal. Si consideramos que el centro de la acción dramática es el dilema respecto al regreso a Portugal, entonces estos dos personajes son quienes tiene que tomar la decisión. Esto se refuerza en el momento en que sus hijos manifiestan la intención de quedarse, lo que los coloca ante el dilema de elegir entre la manutención de la unión familiar o el regreso a Portugal con una situación financiera confortable.

El avance de la película se construye la mayor parte de las veces a través de un montaje paralelo de las escenas de cada uno, muchas de las veces en situaciones similares. Hay una comparación entre la forma en que cada uno reacciona ante las situaciones. La circunstancia narrativa en que se realzan sus divergencias es exactamente la línea narrativa principal: el regreso a casa. Aunque ambos tengan el deseo de regresar, la voluntad de sus hijos de quedarse en Francia los hace diverger. José mantiene su deseo de regresar mientras que María va cambiando de ideas.

De todas formas se puede notar una evolución de los personajes a lo largo de la película, sin que cambien sus rasgos fundamentales. María y José nos son presentados como personas simpáticas, sociales, queridos por la comunidad y siempre dispuestos a ayudar a sus amigos portugueses, sino también a sus compañeros de trabajo y jefes. Esto es colocado de inmediato en las primeras escenas, incluso antes de que se presente el propio título. Podríamos decir que las primeras escenas representan el componente *dorado* del título.

Los nombres de los personajes son ellos mismos bastante característicos, son además los nombres masculino y femenino más comunes en Portugal hasta final de los años 60.

En lo que respecta a sus profesiones, una vez más, encontramos una representación muy tipificada de los personajes. María es portera y José albañil, lo que corresponde a lo que la sociología identifica como profesiones muy comunes en los emigrantes de primera generación en Francia. Esta idea es incluso reforzada por uno de los amigos de Pedro (hijo de la familia) que en la escena de la fiesta, mientras Pedro miente a propósito de la profesión de su padre y su amigo le comenta: "Debes ser el único portugués que no tiene un padre albañil y una madre portera".

La imagen de los personajes está igualmente asociada a su condición socio-económica. María aparece siempre con ropa causal o ropa de trabajo, la tradicional bata, un elemento muy común especialmente en mujeres de clase socio-económica inferior no sólo en las comunidades emigrantes, sino también en Portugal. Es caracterizada de forma bastante informal y incluso a veces muy poco preocupada con su imagen. Hay tres escenas en las que esta caracterización cambia, y siempre porque en esas situaciones se está operando el proceso que Goffman (2002) designa como ceremonia: (a) el momento en que recibe una prenda de los propietarios del inmueble donde trabaja - aunque no se sienta comfortable utilizándola, lo hace como señal de agradecimiento; (b) la escena del hotel en la que pretende asumir una fachada adecuada al cuadro en que se insiere; y (c) en la escena de la cena en su casa donde, mediante la expectativa de recibir los padres del nuevo novio de su hija, se presenta con un vestido de noche bastante formal. Luego se da cuenta, cuando los invitados llegan, que aunque haya construido una fachada que pensaba ser más adecuada al contexto en que estaría colocado, esa fachada se reveló exagerada y por eso, inadecuada. En este caso en

particular, la asunción de una fachada no es solamente el cambio de su aspecto físico, sino también todo su comportamiento. José, en la misma medida, aparece siempre en ropas informales o de trabajo. Hay, sin embargo, tres situaciones en las cuales cambia también su forma de vestir y, incluso de comportarse. En dos de ellas está juntamente con María: (a) la escena con los clientes del centro comercial, en la que utiliza un traje, intenta hablar de forma más cuidada y atribuye a su profesión una importancia de la cual no es totalmente creyente; (b) la escena del hotel en que, a semejanza de María, intenta encuadrarse de forma más apropiada al contexto de un hotel de lujo; (c) la escena de la cena en su casa en la que María le obliga a poner una corbata. Tal como María, en esta escena su presentación se revelará inadecuada ante la circunstancia narrativa. De todas las formas, cuando comparado con María, se vuelve evidente que su controle expresivo es mucho menor por lo que, en límite, no logra controlar en impulso de abofetear su hija delante de todos los demás. En lo que respecta a José, nos debemos acordar de la síntesis que Jeronimo et al (2000) propone a proposito del perfil típico del emigrante portugués: "sexo masculino, soltero, en edad activa y con bajas calificaciones escolares" que, a partir de 1974, reúne su familia en un contexto general de reagrupación familiar.

En síntesis, la representación de base de los personajes protagonistas se acerca bastante de lo que los relatos sociológicos presentan como el perfil más común de los emigrantes portugueses de esta generación, recordémonos que en la propia narrativa las referencias temporales nos permiten ubicar el tiempo diegético en el principio de la década de 2010 y, por eso, su llegada en finales de los 1970s.



## Paula

Es la hija mayor de la familia y aparece en este contexto en una posición intermedia entre los padres y Pedro, su hermano menor. El hecho de que tenga un novio francés y, más simbólico, que esté trabajando en un despacho de abogados (como se puede ver en una placa en una de las escenas iniciales) nos demuestra que está bastante integrada en la sociedad francesa. Por otro lado, se queda claro que aún vive en casa de sus padres y que está bastante integrada en la comunidad portuguesa también. Con respecto a esa se nota sin embargo que tiene una opinión crítica, no solo por su interacción en la escena en que todos están comiendo juntos, sino también por los comentarios que la escuchamos hacer a su madre.

Es un personaje bastante independiente en sus opiniones pero sobre quien los padres mantienen un cierto ascendente. Vemos a este respecto, por ejemplo, la necesidad de encontrarse en secreto con Charles (su novio) y la constante necesidad de aprobación que siente hacia el padre.

Decíamos que este personaje se encuentra en una especie de punto medio porque asume una postura crítica con respecto al comportamiento en el seno de la comunidad portuguesa pero, al mismo tiempo, con respecto a las representaciones (caricaturescas) que se hacen de ella. Hay dos escenas en que se vuelve muy clara esta posición de crítica y defensa de la comunidad portuguesa:

(a) Cuando Charles la invita a asistir a un espectáculo, sin que ella sepa de que se trata, se da cuenta que es un humorista portugués (su ex novio) haciendo *stand up comedy* con bromas sobre los portugueses. En esta escena el entusiasmo de Charles y la reacción de su ex novio contrastan con la de Paula que simplemente contesta "Me pareció un poco caricatura", insinuando su opinión negativa hacia la imagen que se hace en el show de los portugueses o, en alternativa, como forma de manifestación de su no-

identificación con el retrato que el humorista propuso. En todas las situaciones en que siente que se está generando un discurso caricaturesco o despectivo de los portugueses, interviene en rechazo.

(b) Cuando todos se juntan para comer en el jardín, en la primera escena de reunión, los personajes hacen comentarios con respecto a su novio que aún nadie conoce. Su tío, Carlos, bromea con la posibilidad de que sea árabe. Este suceso provoca reacciones distintas en el grupo. Paula es la primera a preguntar "Y hay algún problema con eso?" Ante este antagonismo tan inmediato la mayoría de los presentes no se atreve a asumir su discordancia aunque se entienda por sus reacciones que no lo ven como una posibilidad aceptable. María establece que, desde su punto de vista, es suficiente que sea cristiano. José por su parte exige que, independientemente de su nacionalidad, sea gentil y trabajador. En el momento de este comentario de José, nos acordamos de la escena en que recibe la notificación de la muerte de su hermano. La oficial de justicia, al salir de las obras saluda en árabe a unos de los trabajadores. De esa escena se puede inferir que, para José, el criterio de la seriedad y del trabajo prevalece a la nacionalidad. Esta circunstancia refuerza aún la idea de que la comunidad ejerce alguna presión sobre el individuo y, en particular, da fuerza a la idea de la jerarquía familiar donde el padre es la figura referencial. Nos acordamos de las palabras de Cardoso Marques (2002) a propósito de la caracterización de esta comunidad: "Se encuentra la atmósfera de la aldea".

Perspectivando las líneas principales de la forma como este personaje nos es presentado, reconocemos algunos marcadores de las perspectivas construidas por la sociología con respecto a la segunda generación de emigrantes: La mejor integración en la sociedad francesa (en términos sociales y profesionales); su afinidad a la cultura portuguesa como referencial

de identidad; su rechazo por el excesivo control que la comunidad ejerce sobre los individuos.

### **Pedro**

El hijo menor de la familia se afirma de forma complementaria al personaje de su hermana en la representación de los emigrantes de segunda generación. El hecho de que sea más joven le confiere una mayor dificultad en encontrar su posición identitaria. Su proceso de auto afirmación en su contexto social, que aquí se configura como su grupo de amigos de escuela con enfoque particular en su , se establece sobre la idea de rechazo a sus orígenes. Por un lado, es notorio que, cuando es presentado en el contexto de la comunidad, se asume como una presencia invisible: no interacciona con los demás y aparece casi siempre en segundo plano. Por otro lado, cuando asume protagonismo, es precisamente cuando está con sus amigos. En ese contexto es muy evidente su dificultad e intencionalidad en ocultar sus orígenes familiares. En la mayoría de las situaciones se nota una duda con respecto a esa actitud. Sin embargo esto no es resultado de su actitud explícita de rechazo sino de una actitud de ocultación. Cuando sus amigos le preguntan sobre su familia evita contestar y deja que sus suposiciones sean tenidas como válidas. Son muchas las situaciones en que se puede percibir esta actitud de vergüenza con respecto a sus orígenes. Destacamos dos que nos parecen bastante destacadas por la influencia en su relación con sus padres:

(a) En la escena de la fiesta clandestina que Pedro organiza en casa del vecino, los amigos comentan una escultura que creen que es de su padre. A través de su silencio, Pedro deja pasar la idea de que su padre es escultor. Un poco más tarde, cuando está con su padre y encuentra Cassiopé en la calle intenta mantener, por su silencio, la idea de que su padre es artista. Pero, al

final, ella se da cuenta de que es albañil y entiende que Pedro le ha mentado. Es sólo en este límite que Pedro es forzado por las circunstancias a contar la verdad.

(b) Durante la misma fiesta clandestina que Pedro organiza para Cassiopé es sorprendido con la llegada prematura de sus padres que se suponía que estarían en el hotel. La fiesta tiene que ser interrumpida de repente y todos huyen antes de que sus padres se den cuenta de lo que estaba pasando, los últimos a salir son Pedro y Cassiopé. Se encuentran con María junto a las escaleras y, por un momento, se coloca la posibilidad narrativa de que Cassiopé se da cuenta de que la portera sea madre de Pedro. Una vez más, por el silencio de Pedro, María es forzada a ocultar que es su madre, manteniendo intacta la fachada que Pedro había creado.

Este personaje, que no alcanza una complejidad suficiente para que podamos individualizarlo, termina siendo un personaje funcional como instrumento de representación de la forma como la segunda generación se relaciona con su historia familiar. Esta semejanza de actitud de Pedro hacia sus padres contribuye para que el espectador los entienda, como hemos visto anteriormente, en una posición muy similar con respecto a su integración en la sociedad.

### **Francis y Solange Caillaux**

Estos dos personajes son bastante planos, no tenemos la oportunidad de conocer sus rasgos individuales. Por eso asumen un carácter estrictamente funcional en la narrativa.

Solange funciona como una representante privilegiada de la relación de los franceses con la comunidad portuguesa, forma parte de los personajes que más se exponen y que más se aproximan de la intimidad de la familia. Solange representa el desconocimiento con respecto a Portugal y la cultura

portuguesa. Toda su caracterización reside en su ingenuidad y su falta de conocimiento sobre Portugal. En la cena en casa de José y María, por ejemplo, confunde el dictador portugués Salazar con un personaje de los comics Tintin, Alcazar; al llegar ofrece tulipanes pensando que han sido esas las flores que simbolizan la revolución portuguesa cuando, en realidad, han sido claveles; siempre confunde el castellano con el portugués. Muchas son los errores que comete y cuanto más cerca de los portugueses, más se le nota esa falta de conocimiento.

Francis, por su parte, contribuye más al flujo narrativo. Es es principal responsable de crear en José el dilema sobre su regreso a Portugal una vez que lo seduce con mejores condiciones de trabajo y más responsabilidad. En un determinado momento lanza sobre él parte de la responsabilidad sobre el posible despido de sus colegas. Pero más allá de su responsabilidad narrativa, es también uno de los personajes más importantes a la hora de ayudar el espectador a construir una caracterización de José cerca del "estereotipo del trabajador manual, rústico, esforzado y discreto" (Carvalho, 2008).

### **Charles Caillaux**

Es un personaje que está muy involucrado en la trama por su gran proximidad con el personaje de Paula. Mirar hacia Charles es mirar hacia la imagen que los portugueses tienen en la comunidad francesa. Se pueden encontrar, por su gran presencia en la narrativa, muchos vestigios de esta imagen: sus comentarios con Paula con respecto a que tengan relaciones sexuales sin que los padres sepan que son una pareja; el hecho de que llame cariñosamente a Paula "mi pequeño bacalao", por ejemplo. Pero hay dos escenas que nos parecen bastante relevantes a ese respecto:

(a) Charles invita a Paula a salir para ir a ver un espectáculo sin decirle exactamente de qué se trata. Entendemos más tarde que es un espectáculo cómico en el que un portugués caricatura la comunidad portuguesa. En un primer momento, cuando salen, se percibe que Charles se ha divertido bastante mientras que Paula no tanto. Un poco más tarde, al entender que Miguel (el humorista) es el ex novio de Paula, sus comentarios no son tan positivos. Pero lo que se destaca en esta escena es que un personaje como Charles, pareja de Paula, entienda que Paula se vaya a divertir en un espectáculo en el que parodian a la comunidad portuguesa. En el contexto de la narrativa esto nos señala que aún no la conoce bien y toma por sentado que a los portugueses les gusta este tipo de representaciones de su propia imagen. Pero en términos del tema que estamos analizando nos enseña un francés, pareja de una portuguesa, que parece aceptar fácilmente la tipificación y caricaturización de toda una comunidad sin percibir el conflicto que genera en confrontación con la auto-representación de Paula como portuguesa

(b) Cuando la narrativa está bastante más avanzada, Charles vuelve a invitar Paula, esta vez para cenar en el "Restaurante Potuguês - Vasco da Gama". En esta escena se nota una gran evolución en lo que respecta a los marcadores utilizados para representar los portugueses. No porque vayan más allá del núcleo estereotipado de marcadores que se asocian a los emigrantes portugueses, sino porque revela un tono diferente en el abordaje de esos símbolos. De una caricatura se pasa a un concierto de fado (símbolo mayor de la cultura portuguesa) en un restaurante con comida portuguesa y donde Charles exhibe el resultado de su esfuerzo de aprendizaje de la lengua. Se entiende, por la reacción positiva de Paula, que su identificación con esa referencia es mucho más fuerte. Además, esta secuencia es montada

en paralelo con otras dos secuencias que acompañan el clímax dramático de José y María.

#### 4.2.2.2.2. El entorno

Si fijamos nuestra atención en el espacio narrativo de *La jaula dorada* conseguimos percibir que hay un equilibrio entre los espacios interiores y los espacios exteriores. De una forma general, se percibe que la narrativa ocurre en ambientes luminosos, la mayoría de las veces amplios: la calle; el edificio donde trabaja María tiene un grande patio y unas amplias vidrieras, la obra donde encontramos a José es también un espacio amplio y luminoso; la casa de los Caillaux y el despacho de Francis Caillaux son igualmente luminosos y, evidentemente, las comidas son en el exterior. Además de las escenas nocturnas, que son inevitablemente oscuras, es la casa de la familia Ribeiro que se presenta como el escenario más oscuro, en oposición evidente con las otras casas: la de la familia Caillaux y el edificio donde trabaja María. Es un contraste que establece un paralelo con la diferencia de caracterización de los personajes.

Si observamos con más detenimiento los espacios propios de la comunidad portuguesa nos daremos cuenta de la presencia de numerosos marcadores que identifican referencias específicas de la cultura portuguesa.

#### **Casa de la familia Ribeiro**

La forma como se nos presenta esta casa no nos permite entender claramente su tipología. Conocemos el salón, la cocina y la habitación de Paula. Nos parece, por la repetición de elementos del decorado, que María y José duermen en un sofá-cama en el salón dejando a los hijos una habitación propia. La decoración es genericamente la de una casa contemporánea pero

se presentan bastantes elementos muy específicos de la cultura portuguesa: (a) varias imágenes religiosas entre las cuales se destacan las imágenes de la Virgen de Fátima y de los tres Pastorinhos (los niños que han tenido las visiones de Fátima) así como la imagen de Jesucristo; (b) Una imagen de Amália Rodrigues, la más simbólica y famosa cantante de Fado portuguesa; (c) Vajilla tradicional portuguesa no solo utilizada como decoración, sino también como parte de la que utilizan cotidianamente. En la habitación de Paula vemos un Gallo de Barcelos y algunas fotografías de Portugal.

A estos elementos se añaden otros que no son exactamente característicos de la cultura portuguesa pero que su presencia nos ayuda a subrayar la caracterización de los personajes como portugueses: máquina de coser y tabla de planchar en el salón y, muy importante, el hecho de que el sillón esté siempre cubierto con un plástico para protegerlo.

Sin embargo, la casa de la familia Ribeiro se transforma completamente en la escena en que reciben como visitas a la familia Caillaux. De repente, desaparecen todas las referencias religiosas; la casa se presenta bastante más iluminada, con recurso a una gran cantidad de velas (símbolo de refinamiento directamente copiado de la reciente estancia en un hotel de lujo); la decoración es bastante más sobria aunque incluya algunos elementos que, en semejanza de las propias ropas con que María y José se presentan, son bastante exagerados, plumas decorativas, la televisión presenta una imagen de una hoguera; el sillón sigue protegido por un plástico y, en este momento, todos los sofás están cubiertos también.

Esto revela de forma muy contundente la sistemática construcción de una fachada (Goffman, 2006) ante los extraños. María, la protagonista esencial de este cambio, hace un esfuerzo evidente de presentarse a sí misma, a su marido y a su casa a un nivel socio-económico superior al que realmente pertenece.



### **Club portugués / Restaurante**

Del club portugués/restaurante donde encontramos cuatro de los personajes jugando a las cartas logramos ver su exterior decorado con Gallos de Barcelos y una gran banda del Benfica (Club de fútbol portugués con el mayor número de socios). En su interior se repite la referencia al Benfica así como a una de las más populares marcas de cerveza portuguesas, Super Bock.

### **Casa de família en Portugal**

Aunque aparezca sólo al final de la película, la casa heredada de su familia representa la materialización del sueño del regreso a casa y, por eso, es un espacio cuya caracterización se asume de la mayor importancia. De este espacio conoceremos solamente su exterior. Como cualquier casa de sueño, está ubicada en un paisaje natural esplendoroso, es una casa grande y con un amplio jardín en el que corren muchos niños. Es un lugar de reunión familiar donde hay una grande mesa y comida en abundancia. La poca decoración que vemos es exterior y establece una relación próxima con el medio rural. Hay camisetas de la selección nacional de fútbol, cerveza de una marca muy famosa, se baila música popular en ambiente de fiesta y los personajes masculinos juegan al fútbol. Este escenario aparece en la secuencia final de la película y es, por eso, la oportunidad de poner en escena a Pedro Pauleta, el más famoso jugador de fútbol portugués en Francia. Es también el lugar que restablece la normalidad hacia el futuro. Paula y Charles construirán ahí su futuro y, como dice María "este [su nieto] ya va a nacer aquí, gracias a Dios".

Las imágenes vehiculadas en esta secuencia se relacionan con las de una escena anterior en que María, aún antes de que resuelva el dilema central

de la narrativa, sueña con su regreso a Portugal, una casa grande y solariega con un amplio jardín y su familia feliz.

### **Patio del edificio de Madame Reichert**

Tal como el salón de la familia Ribeiro se transforma en el momento en que es ocupado por los Caillaux, representantes de la comunidad francesa, este patio también se transforma. Este espacio se transforma en oposición al salón de la familia Ribeiro, es un lugar de franceses que, en una escena, es ocupado por portugueses. La representación del mismo espacio con ocupantes diferentes es una afirmación muy evidente de la diferente imagen que se transmite de las dos comunidades.

Cuando el patio es ocupado por portugueses, José y María para el efecto, pasa de un lugar limpio y muy organizado, con una función esencialmente estética/decorativa, a ser un lugar caótico y multifuncional: encontramos la ropa tendida para secar, mezclada con una barbacoa, sillas y mesas de picnic, una radio con música popular en alto volumen y los personajes portugueses vestidos con ropa de casa, contrastando evidentemente con el jurado del concurso de rosas.

#### **4.2.2.3. Narrativa y definición de campos semánticos**

Un análisis de carácter más descriptivo como el que hicimos hasta ahora no alcanza *per se* un conocimiento profundo de los sentidos de la película. A semejanza de lo que hacemos con las otras películas en análisis, utilizaremos el conocimiento de la dimensión tangible de la película para desarrollar un proceso de análisis basado en la construcción de campos semánticos. El punto de vista diferente que esta narrativa propone hacia la representación de la comunidad portuguesa implica que se establezcan

conjuntos/binomios distintos de los que están implicados en las otras películas. En este caso nos parece importante destacar cuatro conjuntos/binomios y un concepto que está en la raíz de todo el propósito narrativo: (1) Portugués/Francés; (2) Sinceridad/Cinismo; (3) Éxito/Fracaso y; (4) 1ª generación/2ª generación.

En el análisis de estos campos semánticos, como hemos afirmado, se ubicará siempre en las evidencias tangibles de la película a través de un esquema basado en la organización textual diacrónica.

#### (1) Portugués/Francés

El contexto narrativo en que encontramos la representación de las comunidades emigrantes portuguesas las presenta en uno de dos contextos diferentes: enfocada hacia su interior, planteando/revelando las dinámicas y tensiones internas de la comunidad, muchas de las veces a través del confrontación del individuo con sus conterráneos o, como alternativa; enseñando su relación con el medio social en su entorno, arrojando luz sobre las cuestiones de integración (en ambos sentidos), explorando las diferencias de actitudes y modos de vida o la imagen que un grupo tiene del otro.

*La jaula dorada* plantea un contexto del segundo tipo. Aunque la trama principal se establezca en una toma de decisión de los protagonistas con respecto a su propio futuro, la presencia significativa de personajes franceses genera (a veces de forma intencional, otras accidentalmente) un proceso de comparación. Este proceso es simultáneamente diegético y extra-diegético. En otras palabras, asistimos a un proceso de comparación que tiene origen en los propios personajes y, al mismo tiempo, el hecho de que el autor nos enseñe realidades distintas que afectan a diferentes grupos sociales nos permite/obliga a mirirlas de un punto de vista comparativo.

Desde el punto de vista diegético es muy evidente, en esta película, la diferencia que se pretende establecer entre estos dos grupos: comunidad portuguesa vs. comunidad francesa.



Figura 1.22 – Fotograma de *La cage dorée*, Ruben Alves, 2013



Figura 1.23 – Fotograma de *La cage dorée*, Ruben Alves, 2013

Si nos fijamos en las imágenes/extractos presentados sobre estas líneas, que corresponden al momento en que los hijos comunican a sus padres su relación, son evidentes las diferencias: Los Caillaux se presentan en un salón amplio, luminoso. Solange está pintando, animada. Francis está

relajado en su sillón tomando una cerveza. La relación entre ellos parece tranquila, así como la recepción de la noticia; Por su parte, Los Ribeiro están en un rincón de su sala, más oscura. María planchando la ropa, José ebrio tumbado en el sofá. Antes de la llegada de Paula están discutiendo y José, al contrario de Francis, va a reaccionar muy mal a la noticia. El espacio, el decorado, la postura, todo es diferente y determina la distancia de representación entre los dos grupos.

Desde el punto de vista diegético, los personajes marcan también esta diferencia de forma evidente.



Figura 1.24 – Fotograma de *La cage dorée*, Ruben Alves, 2013

En una de las escenas iniciales Madame Reichert está podando las rosas mientras María está ayudándola. A propósito de una conversación banal, M. Reichert insiste en corregir la forma como ella pronuncia las palabras en francés. El fotograma que presentamos sintetiza el abordaje visual del plano conjunto de esta escena. Más allá de su contenido, que ya hemos visto que sobrevalora el personaje francés en relación con el portugués, la imagen impone un cuadro contra picado que, también visualmente atribuye el ascendente a M. Reichert.

## (2) Sinceridad/Cinismo

Hay dos rasgos fundamentales compartidos por los dos protagonistas: la importancia identitaria del trabajo y su honestidad de carácter. José en la escena de las obras, antes de la entrada de la oficial de justicia, dice a un colega: "Un buen portugués trabaja duro para mantener a la familia" y, más tarde, a propósito del aún desconocido novio de Paula: "Lo importante es que sea gentil y trabajador". María, por su parte, hablando con José sobre su dilema, se pregunta: "Y el edificio? Madame Reichert necesita de mi."

Esta postura contrasta con la representación de los franceses que son colocados en la posición casi opuesta del binomio. No es que claramente se entienda que son deshonestos con el propósito de perjudicarlos, pero en varias situaciones asumen una actitud que no corresponde a sus intenciones. Recordemos lo que dice Goffman (2006) cuando distingue dos posturas diferentes del individuo con respecto a la fachada que asume. Cuando el actor social cree que sus acciones y comportamientos corresponden a la imagen que transmite, está siendo sincero. Pero si intencionadamente no existe esa correspondencia, sea en sentido positivo o negativo, entonces su comportamiento es cínico.

Al conocer los rumores acerca de la herencia de familia y ante la posibilidad de que José y María decidan regresar a Portugal, hay dos personajes que asumen de forma clara una actitud cínica: Francis Caillaux y Madame Reichert. Su actitud cínica, incluso, bloquea la posibilidad manifiesta de que José y María sean sinceros, aunque lo intenten.



Figura 1.25 – Fotograma de *La cage dorée*, Ruben Alves, 2013

Cuando José pide una reunión para abordar el tema con Francis Caillaux, este lo elogia, le propone un aumento de salario, e incluso le comenta (en forma de manipulación psicológica) que el nuevo proyecto que está entrando en la empresa es fundamental para no tener que despedir parte de sus otros colegas, subrayando la enorme importancia de José para que el cliente les encargue del proyecto.



Figura 1.26 – Fotograma de *La cage dorée*, Ruben Alves, 2013



Inmediatamente después, cuando María le va a explicar a Madame Reichert la situación, ella le comenta que ya han empezado las obras de remodelación de su casa y que van a contratar un ayudante para limpiar los cristales.

El espectador tiene conocimiento de que ambos tienen más información que José y María y, por eso, los están manipulando. Sus actitudes además contrastan con actitudes anteriores donde no se les reconocía de forma tan evidente su importancia. Ambos saben que al dar señales de reconocimiento de su valor están condicionando su decisión a su favor.



Figura 1.27 – Fotograma de *La cage dorée*, Ruben Alves, 2013



Figura 1.28 – Fotograma de *La cage dorée*, Ruben Alves, 2013





Figura 1.29 – Fotograma de *La cage dorée*, Ruben Alves, 2013

Curiosamente, y reforzando aún más el carácter honesto de los protagonistas, se introduce en otro personaje un rasgo cínico. Lourdes, la hermana de María, exactamente en la misma situación que Madame Reichert y Francis Caillaux, asume un comportamiento cínico. Se podría decir que incluso su actitud es un poco más grave porque, por un lado, es su hermana y critica a Madame Reichert y, por otro, porque construye una mentira a fin de asegurarse de que no pierde su apoyo en el proyecto de “Les deux Morues” / “Los dos bacalaos”.

### (3) Éxito/Fracaso

La distinción clave entre portugueses y franceses, que es la que opone José a Francis y María a Madame Reichert, se mantiene presente en la lectura de estos conceptos subyacentes a la película. Al incluir las ideas de éxito y fracaso con respecto al trayecto de los personajes, el autor nos permite una vez más leer la frontera entre su representación de los franceses y de los portugueses. En este caso funciona más como una afirmación positiva hacia los portugueses que negativa hacia los franceses. Existe una valoración de los valores de la honestidad y del trabajo asociándolos al éxito paralelamente con una insinuación de que la ausencia de estas actitudes pueden llevar al

fracaso. Esto se plantea de una forma más clara entre los personajes de José y Francis, su jefe.



Figura 1.30 – Fotograma de *La cage dorée*, Ruben Alves, 2013

La primera escena en que aparece Francis es en la obra, en una pausa de los trabajadores, José se levanta de inmediato y Francis le pide que trabaje extra el fin de semana. Inmediatamente después entra la oficial de justicia que viene a entregarle a José una carta que revelará que ha heredado el patrimonio de su familia. La siguiente escena en que Francis vuelve a aparecer, recibe la noticia de que la empresa que dirige está en riesgo de quiebra. Mientras tanto, acompañamos a José con sus dilemas sobre aprovechar la herencia y regresar a Portugal, o quedarse en Francia. De alguna forma parece que las diferentes actitudes, la del albañil José y del jefe Francis tienen recompensas distintas. A José le aparece una herencia/premio mientras que a Francis le aparece una quiebra/castigo. Es importante hacer atención a hecho de que, tal como el autor nos presenta la narrativa, la supervivencia de la empresa dependerá exactamente del trabajador honesto que dice “Un buen portugués trabaja duro para mantener a la familia”. En la reunión Francis presiona José a quedarse en la empresa. Esa actitud es reforzada inmediatamente después en el almuerzo de negocios con los

clientes. El proceso de cuestionamiento resultará, un poco más tarde en la narrativa, en una escena que evidencia de forma incuestionable esta visión.



Figura 1.31 – Fotograma de *La cage dorée*, Ruben Alves, 2013

Los clientes del grande negocio que va a salvar la empresa van a visitar la obra para ver un ejemplo del proceso de construcción. Es José quien tiene que construir un ejemplo para que sea evaluado. Una vez más, el obrero es llamado a viabilizar los planes de su jefe. Pero José ha descubierto que Francis ya sabe de la cuestión de la herencia y que le está manipulando, por eso construye una pared sin calidad. En esa situación límite, Francis se enfrenta a José: “¿Qué está sucediendo, José? Este contrato vale millones y estamos muy retrasados. Y tú ¿haciendo estos jueguecitos?”. Éste le contesta: “¿Hace cuánto tiempo sabía que yo iba a volver a Portugal?”. Se vuelve evidente que el éxito de la empresa depende del trabajo y empeño de José. La asociación del éxito a José y fracaso a Francis es bastante clara en este momento.



Figura 1.32 – Fotograma de *La cage dorée*, Ruben Alves, 2013

Solo al final, en la escena del clímax dramático del dilema de José, Francis (juntamente con otros personajes) ayudan José a reconstruir el muro. El jefe finalmente se pone manos a la obra y con eso está simbólicamente, una vez más con José, construyendo el éxito future; como si Francis hubiera obtenido una redención por el trabajo.

#### (4) 1ª generación/2ª generación

La relación entre los emigrantes de primera y segunda generación es, probablemente, el único tema verdaderamente transversal a las películas sobre las comunidades portuguesas. Se ponen en juego las cuestiones de integración, identificación con la cultura portuguesa/Portugal y la asunción/rechazo de sus orígenes. En esta película, una vez más, estas cuestiones son asumidas de forma evidente aunque de forma distinta por personajes distintos: Paula y Pedro.

La película nos permite observar con amplitud el posible posicionamiento ante esta cuestión. Paula, la hija mayor de la familia, ya en edad adulta se muestra capaz de manejar la cuestión de forma más madura. Aparece simultáneamente crítica con algunos aspectos de la cultura interna

de la comunidad portuguesa, pero, al mismo tiempo, defensora de esa identidad. O, dicho de otra forma, crítica hacia las representaciones caricaturescas de su comunidad, sean intencionadas o circunstanciales, como es el caso de su propia madre en la escena de la cena con la familia Caillaux.

Pedro, aún bastante joven, es presentado en el extremo opuesto de este binomio. Durante toda la narrativa va a asumir una actitud de rechazo de sus orígenes intentando en cada circunstancia camuflar su pertenencia.

El personaje de Paula configura un personaje modelo en lo que respecta a esta cuestión. Será ella que incentivará, a lo largo de toda la película, a sus padres a seguir su sueño de regreso a Portugal, incluso proponiendo a su madre acompañarla para hablar con Madame Reichert. Sin embargo, su papel narrativo propone una representación de los emigrantes de segunda generación muy positiva. Su embarazo significa el nacimiento de la tercera generación, o sea, la continuidad familiar. Pero, aún más importante, es el carácter simbólico que se puede atribuir a que sea ella misma la solución para el dilema que constituye la trama central de la narrativa. Su decisión de volver a Portugal y asumir los negocios de la familia pacifica y resuelve el dilema de sus padres. Además, esa decisión implicará que su hijo nazca en Portugal, restableciendo la tradición familiar; por último consolida integral y simbólicamente la identificación de la segunda generación con sus orígenes. En una de las últimas escenas, en el viaje de José, María y Pedro hacia Portugal, se debe destacar que la actitud de Pedro con respecto a sus padres insinúa que él también acepta mejor su pertenencia a sus orígenes.

### 4.2.3. Sem Ela

SEM ELA

Anna da Palma | PT/FR | 2003 | Fic. | Dig. | Color | 103'

#### 4.2.3.1. La temática de la emigración

La narrativa de *Sem ela* se estructura sobre la relación ambigua de dos hermanos gemelos: Fanfan y Johnny. Su relación transita entre la de hermanos próximos y novios, entre el cariño y la agresividad, generando en el espectador una extrañeza que no será esclarecida hasta el final. Alrededor de los dos personajes protagonistas encontraremos Diamantido, el padre; Ofélia, la madre y Léonard, un amigo primero de Fanfan y luego de Johnny activo en la causa neo-nazi.

La narrativa comienza en el periodo en que la familia se prepara, a semejanza de los años anteriores, para partir en un largo viaje de vacaciones a su tierra natal en Portugal. En ese primer periodo en que están en Portugal se ponen en evidencia ya algunos aspectos relacionados con la temática de la emigración portuguesa, en particular la falta de reconocimiento de los locales de la identidad portuguesa de los extranjeros. Fanfan y Johnny son vistos como alguien que no pertenece ahí. Si, por un lado Fanfan va a conquistar lentamente algún terreno porque habla fluentemente portugués, Johnny quedará siempre al margen porque no sabe y no hace el esfuerzo de hablar en portugués. Varias son las escenas en que esta diferencia entre ellos gana evidencia: **(a)** Cuando salen de fiesta para un bar próximo de la playa se torna clara la tentativa de aproximación y hetero reconocimiento buscado por Fanfan y el rechazo explícito de Johnny que no para de criticar a todos en su alrededor. Es una cuestión de lengua, pero también una cuestión de actitud;



(b) En la escena de la cena con su abuela, cuando ella pregunta porque Johnny no habla portugués, queda una vez más, claro que Johnny no hará ningún tipo de esfuerzo por aproximarse de los portugueses y de Portugal en cuanto território identitário.



Figura 1.33 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.34 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

El momento en que la familia regresa de sus vacaciones, permitiendo que Fanfan se quede más tiempo en Portugal, será el detonador que determinará la evidente diferencia de planteamiento de los personajes ante las cuestiones de identidad que están implicadas en la película.



Figura 1.35 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.36 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Un parentesis para hacer notar que hay, en este momento, una inversión del concepto de regreso. Porque el espectador está ubicado en el punto de vista de Johnny el regreso, que suele significar el viaje a Portugal para visitar la familia y su país, aparece asociado al viaje a Francia donde Johnny encontrará la paz de su zona de comodidad.

Al separarse nos parece que cada uno de los hermanos se queda en su territorio natural y ahí enfrenta los obstáculos propios de no pertenecer integralmente a ese lugar. Fanfan, en Portugal, es vista por los demás como una extranjera. Uno de los personajes en una escena en la playa insinúa que ella se siente superior a los demás utilizando una expresión portuguesa: "toca el piano y habla francés" para inmediatamente después maltratarla verbalmente. Su amiga más próxima en Portugal es de orígenes africanas, ella misma es vista por los demás como alguien que no pertenece, a pesar de que viva ahí hace años y su madre sea portuguesa.

Alrededor de Johnny, por su parte, se desarrolla una trama a partir de su proximidad con un grupo xenofobo, neo-nazi. Este contexto tan específico va a colocarlo en el borde de una frontera de identidad. Al aproximarse de ese grupo su caracterización lo pone en una posición de rechazo ante el otro, ante el diferente/extranjero. Sin embargo, este camino se revela una trampa, a partir del momento en que la narrativa opone Johnny a la comunidad portuguesa alcanzando un clímax cuando el mismo mata un portugués.

Hay, al largo de toda la película, una construcción de sentido que se establece a partir de oposiciones. FanFan realiza un recorrido de aproximación a su identidad portuguesa mientras que Johnny sigue la dirección contraria. Ella confiesa en una carta que quiere ser traductora al mismo tiempo que Johnny mata un portugués (es innegable la fuerza simbólica de este suceso). Cuando Diamantino se jubila y decide volver a

Portugal, Ofélia acepta comprar la panadería donde trabaja, lo que implica quedarse a vivir en Francia.

Este contexto nos permite identificar y destacar dos aspectos relacionados con el tema de la emigración portuguesa que se asumen de forma clara como centros temáticos de la película: la idea de casa y el conflicto resultante de la bifiliación de los personajes de segunda generación.

La opción de una construcción narrativa a través del planteamiento de opuestos es más una propuesta de mapeo de una tipología de relaciones del individuo con su condición de emigrante que una exploración de sus detalles.

La oposición entre los dos hermanos va a generar una división de lo que parecía ser una trama única en dos tramas paralelas adscritas a cada uno de los protagonistas: Fanfan y Johnny.

#### 4.2.3.2. Los niveles de organización textual

##### 4.2.3.2.1. Los personajes

### **Diamantino**

Diamantino es, de los cuatro personajes nucleares, el más inflexible a respecto de su identidad. Corresponde al retrato del portugués como *trabajador portugués* (Baganha, 1999). Trabajador manual, de baja cualificación, honesto, muy arraigado a su país y a su cultura. Encontramos varios marcadores más allá de su discurso y de su acción que afirman esta caracterización. A nivel profesional lo encontramos en la fábrica de cristales manejando con cuidado las máquinas y los materiales, su casillero está ordenado y tiene un calendario en el que marca rigurosamente los días que faltan para su jubilación. Aunque esté contando los días para el final, no se le escucha ningún comentario depreciativo a respecto de su trabajo ni

vacilaciones en el cumplimiento de sus tareas. En la secuencia en que Johnny está trabajando en la misma empresa, se nota por los comentarios los colegas de su padre que tienen una gran expectativa a su respecto, siguiendo el ejemplo de Diamantino. A nivel personal, en el contexto familiar, se nos lo enseñan como el hombre de la casa, el que tiene la responsabilidad de decidir por todos los demás lo que es el mejor camino. Controla de forma próxima la vida de Johnny y de Ofélia, así como la de Fanfan. Es el quien autoriza a que Fanfan se quede unas semanas más en Portugal, por ejemplo. Pero encontramos en otras escenas evidencias más claras de este ascendente de poder que concentra en el seno de la familia. Es, como veremos, un poder más simbólico que efectivo. Cada uno a su manera desrespecta la autoridad del padre siguiendo sus propias opciones, sean positivas o negativas, y llevándolo tener actitudes cada vez más agresivas y explícitas de afirmación de su autoridad.

---

**Secuencia 1.13** – Johnny en la Fábrica en *Sem ela* (Anna da Palma, 2003)



**Figura 1.37** – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.38 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.39 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

Después de saber que su hijo renunció a la escuela, Diamantino obliga Johnny a irse a trabajar en la misma fábrica de cristales en que el trabaja. Este gesto de autoridad se nos presenta aceptable en el contexto narrativo pero será el mismo el principio de la desautorización del poder del padre. Si en un primer momento nos parece que Johnny acepta esta decisión, inmediatamente después vá a rebelarse y empezar destruyendo los cristales en que debería estar trabajando.

---



Figura 1.40 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.41 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

Al descubrir que Ofélia estaba consultando un psicólogo, Diamantino decide enfrentarla, prohibiéndola de seguir con las consultas. La escena evolue en un creciendo de agresividad en que la discusión verbal evolue para una situación de condicionamiento físico. A pesar de ello, Ofélia resiste a la demostración de autoridad de Diamantino contándole que ha aceptado dirigir la panadería en que trabaja. Ante la ineficacia de sus actitudes, Diamantino aumenta aún más su grado de agresividad.

-----

---

**Secuencia 1.15** – Diamantino y su fusil en *Sem ela* (Anna da Palma, 2003)



Figura 1.42 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003





Figura 1.43 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.44 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

El clímax de la desautorización de Diamantino se presenta en una escena durante la segunda estancia en Portugal. El no reconocimiento de la autoridad del padre llegará a un extremo máximo que llevará Diamantino también a una afirmación máxima de su poder. Diamantino aparecerá en una posición de doble superioridad relativamente a Johnny. No solo está en la parte de encima de una escalera, como tiene en sus manos un fusil cargado de bala.

---

## Ofélia

Ofélia se presenta en una posición diferente a respecto de su identidad portuguesa. Mezcla, cuando habla, el portugués con el francés de forma inconsciente aunque su marido le advierta recurrentemente de que no lo haga. Es igualmente caracterizada como una trabajadora competente pero demuestra una actitud más proactiva a respecto de su situación profesional. Perante la posibilidad de su jefa cerrar la panadería en la que trabaja, decide aceptar el reto de asumir la gestión del negocio y volverse independiente.

Este hecho torna evidente la forma distinta como plantea su situación a respecto del regreso a Portugal. Individualmente se siente más integrada y, quizás, más identificada con su modo de vida en Francia. Más allá de ese punto de vista individual, será ella quien asume el protagonismo a la hora de ayudar su hijo a salir de los problemas en que se ha metido. Ofélia percibe fácilmente que el lugar identitário natural a Johnny es Francia y por eso está ella también dispuesta a quedarse para apoyarlo

Curiosamente, aunque este personaje nos sea presentado como alguien integrado en la sociedad, nos damos cuenta de que eso no es tan efectivo como nos pueda parecer. Recordemos, por ejemplo, el episodio en que el psicólogo no acepta continuar sus consultas porque el no dominio de la lengua es visto como un obstáculo para la terapia.

Ofélia es un personaje fundamental en la evolución de la acción narrativa, asumiendo un rol muy próximo al de coadyudante de Johnny. La evidencia máxima de esta proximidad con el personaje de Johnny se revela en la forma como ayuda a que Johnny consiga regresar a Portugal tras haber asesinado un portugués.



## Diamantino y Ofélia - 1ª generación

Estos dos personajes se asumen como opuestos. Aunque compartan las mismas problemáticas a respecto de su integración en Francia y el tema del regreso a Portugal, se posicionan de formas intrínsecamente antagónicas.

Diamantino cuenta los días para su jubilación, lo que significa que finalmente podrá volver a Portugal y descansar en su tierra natal. En su visión del mundo eso implicará que toda su familia lo acompañe.

Ofélia, por su turno, perspectiva la continuidad en Francia como una posibilidad de mejorar su condición profesional y, consecuentemente, sus condiciones de vida. Tiene un entendimiento más claro de los anhelos de sus hijos, en particular de Johnny que no considera la posibilidad de irse a vivir en Portugal.

Presentan igualmente puntos de vista distintos en lo que dice respecto a su integración en el país acojedor. Ofélia es más permeable a la cultura francesa incorporando, aunque de forma rudimentar, la lengua, comportamientos y actitudes más próximas de esa sociedad. Diamantino rechaza la absorción de la cultura extranjera manteniéndose fiel a su identidad de origen. Una de las escenas más evidente a este respecto es cuando están los dos en la cama hablando.



**Figura 1.45 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003**



**Figura 1.46 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003**

En una escena en que están hablando del regreso a Portugal, Ofélia recurre indiferentemente al francés y al portugués cuando habla. Diamantino, más allá de hablar exclusivamente português, regaña su mujer por hablar francés.

.....

## Fanfan

Fanfan es el personaje más positivo de la narrativa. Se conecta a su padre por su relación próxima con la cultura portuguesa; a su madre por su energía de construcción y descubrimiento de un nuevo camino de vida y a su hermano por un vínculo umbilical intangible. Es, al mismo tiempo, entre los personajes protagonistas el que sufre menos presión externa a propósito de su comportamiento.

Se integra bien en ambas las comunidades, asume sus raíces al mismo tiempo que está socialmente integrada en la sociedad francesa. Asume, en el universo de los personajes, un rol de personaje ejemplar, como si fuera un modelo ideal de portuguesa de segunda generación. Esto sucede si lo vemos desde el punto de vista de la comunidad en Francia. En Portugal materializa el problema del reconocimiento del *otro* - el emigrante – como un *semejante* – un portugués como los demás. Su dificultad de reconocimiento en Portugal como portuguesa será eludido a través de la amistad con otro personaje, una amiga, que será su anfitriona social.



**Figura 1.47** – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



**Figura 1.48** – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.49 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

A través de este personaje accedemos a un proceso de descubrimiento de la cultura portuguesa, por su lengua, por su arquitectura rural y, de una forma bastante marcante, por su entorno natural. En este aspecto el mar asume una relevancia bastante significativa como elemento clave de la identidad del território.

---

En lo que dice respecto a su relación con Johnny, intenta mantener una proximidad emocional y de relacionamento aunque la distancia física los separe. Ela toma la iniciativa de llamarle, escribirle y confesarle, como antes, sus pensamientos interiores.



Figura 1.50 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.51 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

Es, incluso en el desenlace de la película, quien se muestra incapaz de jugar con los sentimientos del otro. De alguna forma se propone en la película, en particular en la escena final, que es su persistencia en mantenerse cerca de Johnny que permite que termine juntos como antes.





Figura 1.52 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.53 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.54 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.55 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

### Johnny

Johnny asume un protagonismo negativo en la narrativa. Representa el punto de partida primordial de los problemas sociales y familiares. Aparece, al largo de la película, en oposición a todos los demás personajes, aunque en algunos momentos esté próximo de ellos.





Figura 1.56 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.57 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

Diamantino es el único personaje con el cual está sistemáticamente en conflicto. Su caracterización es diametralmente opuesta a la de su padre. Se ubican ambos de forma casi absoluta en dos modelos identitários que, de su punto de vista, son inconciliables.



Figura 1.58 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.59 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.60 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

A respecto del personaje de Ofélia, su posicionamiento es más neutro. Aunque Johnny asuma algunas acciones provocatórias, la reacción de su madre resulta más como reflejo de la anticipación de las reacciones de Diamantino que de su misma forma de ver y reaccionar a las actitudes de Johnny. Si en un primero momento Johnny es cómplice de Ofélia, escondiendo las consultas con el psicólogo, por ejemplo, en un segundo momento es Ofélia quien vá a proteger Johnny. Tras descubrir que su hijo ha cometido un crimen, Ofélia va a hacer todo lo posible para alejarlo y evitar que tenga que asumir las responsabilidades judiciales y sociales de sus actos. Sin embargo, ni en ese momento extremo, le vemos teniendo una actitud de gratitud o proximidad con su madre. La distancia de Johnny a su madre es, de hecho, la distancia mínima de acercamiento que alguien puede establecer con el.



Figura 1.61 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.62 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003





Figura 1.63 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

Con Fanfan establece una relación muy particular que no puede compararse con ninguna más. Es su hermana gemela y, como ya hemos visto, mantienen una relación que puede extrañarse por su ambigüedad. Podríamos decir que con Fanfan se establece la proximidad máxima que se puede concebir entre personajes en el seno de esta narrativa. Hay, diríamos, una obsesión por Fanfan que Johnny no logra controlar. A este respecto, si perspectivamos un sentimiento idéntico por parte de Fanfan, tenemos que subrayar la impresión de que ella se establece en esta película como un personaje-modelo. Esta atracción es incluso el lema que impulsa a Johnny para su trama narrativa. Es por saber de la relación entre Fanfan y Léonard que se acerca del; es por saber que Fanfan ha ya perdido su virginidad que duerme con Rose. Sus actitudes disruptivas se nos presentan como una forma de punición a Fanfan por se haber quedado en Portugal.



Figura 1.64 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

O, de otra forma, un castigo por aceptar su identidad portuguesa, la misma que el rechaza de forma tan absoluta. Este rechazo se manifiesta de forma evidente y simbólica al mismo tiempo en el momento en que mata un portugués miembro de la comunidad a que pertenece.

### Johnny y Fanfan - 2ª generación

El hecho de que sean gemelos ayuda a reforzar las enormes diferencias en su caracterización. Cada uno representa una posición distinta en relación a su identificación con la cultura portuguesa. Fanfan es la que quiere quedarse en Portugal, la que habla portugués, la que danza con música portuguesa, la que en su clímax de identificación asume querer ser traductora de portugués/francés. Un símbolo de identidad que nos recuerda la célebre frase del poeta portugués Fernando Pessoa: "Mi patria es la lengua portuguesa". Johnny rechaza absolutamente la lengua (y la cultura) portuguesa. Recordemos, por ejemplo, la escena en que está cenando con su familia en Portugal y su abuela se pregunta porque él no habla portugués. En reacción, se levanta y se va a tocar guitarra lejos. Fanfan es el personaje capaz

de enseñarnos la cultura portuguesa con una mirada nueva más allá de las representaciones convencionales. Es ella quien ancla la narrativa al territorio portugués y quien nos lo presenta desde un punto de vista joven y contemporáneo. Es el personaje de la naturaleza y, muy importante, el personaje del mar y el descubrimiento de nuevos círculos sociales. Fanfan es la representante positiva y activa de la segunda generación. Johnny sigue su camino en dirección opuesta. Es el único miembro de la familia que habla exclusivamente francés. No establece relación con ningún marcador de la cultura portuguesa. Recordamos que es él quien va a matar a un hombre, un portugués. Al hacerlo se está matando a sí mismo como emigrante de segunda generación. Cardoso Marques (2002) refería que una de las características de los portugueses en Francia era querer pasar desapercibidos, que privilegiaban el trabajo manual a la intervención en la sociedad. También en este aspecto Johnny se aleja de su comunidad, además con una carga simbólica negativa sobre sus acciones.

#### 4.2.3.2.2. El entorno

El contraste más evidente en lo que dice respecto a los espacios narrativos en que la acción se desarrolla es el que opone Portugal a Francia.



Figura 1.65 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

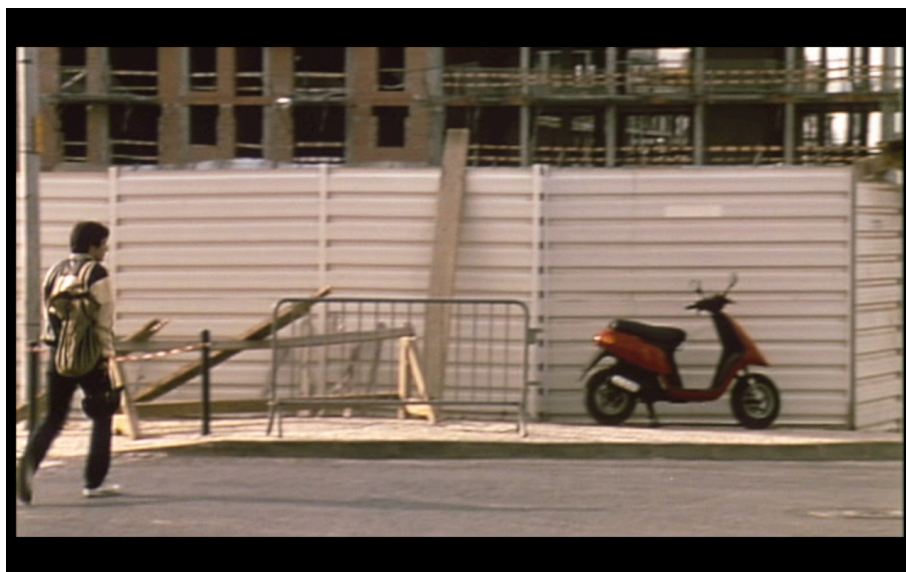


Figura 1.66 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003





Figura 1.67 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

Portugal es representado por un ambiente rural, junto al mar en el que el elemento natural predomina sobre el elemento edificado. Francia aparece en su forma urbana a través de una zona habitacional en los bordes de una gran ciudad. En los espacios portugueses, el espacio de acción narrativa está rodeado de espaço naturales donde los personajes no entran. El espacio de acción es claramente demarcado por zonas que estabilizan la tensión de entrada y salida de personajes. En Francia, al contrario, se presentan obstáculos que insinúan la posibilidad del surgimiento de nuevos elementos que hasta el momento estaban escondidos de la mirada del espectador y de los personajes. En muchos momentos esa tensión no se cumple, pero especialmente en las escenas nocturnas hay una expectativa de que la oscuridad y el callejeronos revele algún tipo de sorpresa, y eso se verifica poco después. En ambos territórios la família nuclear de la narrativa demuestra condiciones de vida aceptables, propias de su clase económica-social, lo que permite alguna estabilidad en la representación de estatus social.

El entorno se asume en algunas circunstancias como un reflejo de la situación narrativa y psicológica de los personajes.



Figura 1.68 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



Figura 1.69 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003

La tensión interior del personaje que acaba de matar un hombre se refleja en la oscuridad y composición de este encuadre.

Como esta película se construye a través de dicotomías, la representación de los espacios narrativos es más de establecimiento de la diferencia que de inclusión de elementos representativos. La existencia de una trama que se desarrolla en Portugal relega esa simbología específica a

esos ambientes dejando en el contexto francés una caracterización de los espacios no-portugueses. Son muy pocos los símbolos de la cultura portuguesa en los escenarios franceses. Sin embargo, parece que es de alguna forma inevitable que una familia portuguesa tenga elementos que pertenecen a una cierta identidad tradicional portuguesa. En este caso vemos la guitarra portuguesa en la casa de la familia en Francia y luego la volveremos a ver en la calle. Lo demás, en lo que respecta a Francia, es un espacio suburbano, callejero, nocturno, criminal. En el territorio narrativo portugués, es la naturaleza la que asume el rol principal en la representación de un país al cual nos referimos con el verso de un poema de Tomás Ribeiro, "Jardim da Europa à beira-mar plantado / Jardín de Europa sembrado a la vera del mar". Más allá de los espacios al aire libre y los que son directamente asociados a la playa, destacamos una escena en que Fanfan y su amiga están llegando a casa y podemos ver dos mujeres sentadas en el umbral de la puerta. Más que el espacio, es el uso del espacio social el que se remarca.

#### 4.2.3.3. Narrativa y definición de campos semánticos

En esta película se pueden identificar, a semejanza de lo que hemos verificado en las películas que analizamos anteriormente, un conjunto de campos semánticos que nos permiten leer el discurso subyacente a respecto de la representación de los emigrantes portugueses. Esta lectura es, como hemos afirmado ya varias veces al largo de esta investigación, una lectura personal que destaca algunos aspectos en perjuicio de otros. De todas las formas estos binómios que proponemos nos parecen los más relevantes del punto de vista de lo que nos proponemos analizar.

### (1) Rural/Urbano

La caracterización de los espacios de acción representan, en *Sem Ela* (Anna da Palma, 2003), más que un contexto físico en el que se ubican los personajes y sus acciones. Verificamos, más allá de la conexión de estos lugares fílmicos con los personajes, una construcción/elección de los lugares propios de este tipo de personajes en ambos los territorios.

El espacio rural que prevalece en la representación de Portugal se alinea con la representación propuesta de su ambiente social. El espacio público es un espacio socialde convivencia. Pero es también un espacio de observación y juicio, acordandonos de las palabras de Cardoso Marques a propósito del ambiente en las comunidades portuguesas: "Se encuentra la atmósfera de la aldea, todos observan los comportamientos y actitudes de los demás" (Cardoso Marques, 2002)

El espacio urbano, asociado a Francia, es un espacio peligroso, monótono, gris. Se transmite la sensación de que las personas caminan solas en la calle y, por eso, están a merced de los peligros de las grandes ciudades.

Se podría hablar de una cierta idealización de Portugal, semejante al lo que se procesa en la mente de los personajes emigrantes que sueñan el regreso a Portugal. Este es, de todas las formas, una observación que se podría hacer a tantas otras películas sobre emigración, en particular a otra que es ámbito de nuestra análisis, *La Cage Dorée* (Ruben Alves, 2013).

## (2) 1ª generación/2ª generación

La principal oposición que se establece en esta narrativa enfrenta los protagonistas, Fanfan y Johnny. De todas las formas esta es una oposición que implícitamente supone otra. Fanfan y Johnny en el seno de sus diferencias, comparten un mismo estatuto – ambos son hijos de una pareja de portugueses emigrantes en Francia. Desde luego esta constatación establece la necesidad de evaluar de que forma estos personajes de 2ª. Generación se distinguen y se confrontan con los de 1ª. Generación. O sea, de otra forma, en que medida se distinguen las actitudes y caracterización de Diamantino y Ofélia en oposición a Fanfan y Johnny.

El primer aspecto que nos llama la atención es la integración social de estos dos grupos distintos. Es cierto que ningún de los cuatro personajes se nos enseña totalmente desplazado de la sociedad francesa. De todos podemos ver escenas en las que conviven con colegas de trabajo, escuela, etc. Pero sólo los de segunda generación se presentan en escenas de ocio, disfrutando con sus amigos.



Figura 1.70 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003



**Figura 1.71 – Fotograma de *Sem Ela*, Anna da Palma, 2003**

La caracterización de los emigrantes, particularmente los de primera generación, como individuos trabajadores los centra en acciones especialmente relacionadas con el trabajo o escenas familiares. Incluso cuando Ofélia vá a buscar consejos de un psicólogo, Diamantino le regaña fruto de su incomprensión de todo lo que no sea trabajar o educar a sus hijos. Los únicos momentos de ocio de los personajes de 1ª. generación es durante sus vacaciones en Portugal.

Esto refuerza no solamente la caracterización de los personajes pero también la idea de Portugal como un lugar de sueño y deseo.

Los otros aspectos abordados en esta película a propósito de los temas de la emigración no se organizan en este binómio y se estructuran en torno de conjuntos de personajes. Fanfan y Diamantino son los que reconocen Portugal como casa mientras que Ofélia y Johnny ven en Francia su lugar de reconocimiento identitário. Ofélia y Fanfan se presentan como personajes más activos, más disponibles para cambiar su condición, sea social, económica o identitária.

### 4.3. ANÁLISIS GLOBAL Y RELACIONAL

A medida que nos fuimos asomando a las películas hemos regresado con alguna recurrencia a las ideas de Klimt (2000), Noivo (2002), Cardoso Marques (2002) y de Carvalheiro (2008). Esto es ya significativo de la proximidad entre el universo de la película y las descripciones sociológicas de lo cotidiano en las comunidades portuguesas en Francia. Pero la comprobación de la hipótesis va un poco más allá que este contagio.

Si nos detenemos en una observación más detallada tenemos que analizar de forma distinta dos dimensiones diferentes de las películas. De un lado lo que Chatman (1990) llama los existentes: personajes y espacio. Del otro lado, los sucesos (Chatman, 1990).

En lo que respecta a los personajes y los espacios es bastante clara la proximidad entre la configuración de estos elementos en las varias películas y las descripciones de la sociología. Si no, acordémonos de las palabras de Carvalheiro (2008) a propósito del perfil de los emigrantes portugueses cuando decía que los portugueses eran identificados como “trabajadores portugueses”. Baganha (1999) los caracteriza con un poco más de detalle afirmando que son “trabajadores manuales, poco cualificados”. Revisemos las ocupaciones profesionales de los personajes de primera generación más significativos de cada película:

- Cidália (*Ganhar a vida*, 2001): Trabaja en un equipo de trabajadoras, todas portuguesas, que se encargan de lo que nos parece ser limpieza industrial;
- Diamantino Vieira (*Sem ela*, 2003): Es vidriero en una pequeña fábrica donde trabajan empleados de otras nacionalidades;
- Ofélia Vieira (*Sem ela*, 2003): Empleada de una panadería. Más tarde su jefa le va a proponer quedarse con el negócio;

- Maria Ribeiro (*La jaula dorada*, 2013): Es portera en un edificio donde viven por lo menos dos familias francesas y un personaje de origen asiático;
- José Ribeiro (*La jaula dorada*, 2013): Es albañil y dirige un equipo de obreros mayoritariamente portugueses pero con algunos extranjeros.

Si ampliamos el grupo hacia personajes secundarios de la misma generación, su caracterización seguirá las mismas premisas. Sin embargo, hay que señalar que en *Sem ela* y *La jaula dorada* la caracterización de los personajes de Ofélia Vieira y Lourdes (hermana de Maria Ribeiro) es colocada en una dinámica narrativa que les impone un ímpetu emprendedor. Ambas intentan, a lo largo de la narrativa, cambiar su condición profesional lanzando sus propios negocios. Aunque lo parezca, esta especificidad de los personajes no es contraria a la caracterización que estábamos ubicando. Recordemos el cambio que Carvalheiro (2008) identificaba en la auto-representación de esta comunidad en la década de 80. Al lograr mejores condiciones de vida con el desmantelamiento de los barrios degradados y la construcción de las *cités*; la acumulación de sus ahorros a lo largo de los años y; la buena integración de sus hijos, ahora adolescentes o adultos, en la sociedad francesa, los portugueses relativizan el objetivo de construir casa en la aldea y de alcanzar ascensión social en su país de origen y encaran la posibilidad de estabilizarse ahí, arriesgando más en la asunción de opciones profesionales más autónomas.

Siguiendo la senda de los personajes, aún abordados desde el punto de vista individual, nos parece importante tomar consciencia de la lengua que utilizan para comunicarse. En este aspecto las tres películas asumen opciones distintas. *Ganhar a vida* (2002) nos enseña una comunidad desde su punto de vista interno destacando lo mínimo posible su relación con su entorno. Se



aproxima por eso bastante de lo que Cardoso Marques (2002) identificaba como siendo un aprendizaje defectuoso de la lengua francesa. En esta película se asume el portugués como la lengua base de comunicación en el seno de la comunidad pero frecuentemente mezclado con francés o con palabras que resultan del aprendizaje de oído de la lengua francesa. En *Sem Ela* (2003), por su parte, se presentan diferentes actitudes en función del propio posicionamiento narrativo de los personajes. Como hemos visto ya en el análisis de la película el núcleo de personajes presenta una gama extensa de actitudes hacia el uso de la lengua. Diamantino habla siempre en portugués, Johnny siempre en francés, la madre privilegia el francés mientras que Fanfan descubre en el portugués un camino hacia su propia identidad. Se podría decir que en esta película el uso de la lengua (francesa o portuguesa) asume más una función narrativa que de caracterización de los personajes. Es, por ejemplo, un marcador que ayuda a entender la relación de cada uno con la idea de regreso a Portugal. Por último, *La jaula dorada* (2013) asume el francés como la lengua de comunicación de los portugueses con los franceses, pero también entre la comunidad portuguesa. En este caso nos parece que hay factores extra-cinematográficos que influyen de forma clara en esta opción. Se trata de una producción francesa, aunque el director sea un portugués de segunda generación, y que buscaba ser una película dirigida al gran público. En ese sentido la opción de asumir el francés como la lengua principal permite que la película más fácilmente alcance el público francés, así como el público de países francófonos donde vivan comunidades portuguesas. Es de destacar que la segunda generación de portuguesas tendencialmente tiene un dominio del portugués aún más frágil que la primera generación, lo que podría representar un obstáculo para alcanzar el gran éxito de público que ha logrado a nivel de espectadores.

Quizás la problemática que, de forma más explícita, atraviesan todas las películas es el dilema del regreso a Portugal. En todas las películas el tema asume una importancia narrativa significativa y los fundamentos de planteamiento de la cuestión son bastante similares. Hay una primera evidencia bastante clara. El núcleo central de personajes siempre integra la figura del padre y de la madre. En todas las películas el padre es quien insiste en el regreso mientras que la madre es la que quiere quedarse. Una de las justificaciones narrativas para eso es la voluntad de la madre de quedarse junto a sus hijos tras reconocer que su buena integración en la sociedad francesa debe prevalecer sobre el deseo de la pareja de regresar. Los padres adoptan al respecto de este tema una actitud más inflexible amenazando en todos los casos irse solos a Portugal ignorando la voluntad de la restante familia o, por lo menos, de su mujer. Por su parte, el tratamiento de la cuestión con los personajes de segunda generación es, curiosamente, muy similar. Excepto en el caso de *Ganhar a vida* (2001), en las otras dos películas es la hija quien quiere y termina regresando a Portugal, mientras que el hijo varón es el que insiste en quedarse en Francia. De alguna forma son estos personajes femeninos de segunda generación quienes alcanzan la resolución del dilema del regreso a casa. Paula (*La jaula dorada*, 2013) asume la gestión de los negocios de la familia y va a vivir en su casa en Portugal, mientras que Fanfan es la que descubre, ante su hermano que rechaza hablar portugués, a través de la música que quiere ser traductora de portugués. Si esta redención es alcanzable en estas dos películas, en *Ganhar a Vida* (2001) el carácter trágico estructural que la propia narrativa adquiere hace imposible que se alcance una pacificación de ese dilema. Solo después de la tragedia consumada es que Adelino es capaz de regresar a Portugal.

Al discutir los existentes, tenemos que incluir una reflexión final a propósito de la caracterización de los espacios narrativos que este conjunto

de películas nos proponen. Se distinguen claramente los espacios exclusivos de la comunidad portuguesa de los que son compartidos con los franceses. Los franceses aparecen de forma más clara y regular en *La jaula dorada* (2013) porque la propia narrativa impulsa el contacto entre las dos comunidades. De todas formas en todas las películas los personajes portugueses son colocados en espacios que pertenecen a los franceses, ambos caracterizados de formas bastante distintas.

Pero focalicemos nuestra atención en la representación de los espacios propios de los personajes portugueses. En *Ganhar a vida* (2001) y *La jaula dorada* (2013), los espacios exclusivamente portugueses se presentan más oscuros y llenos de referencias a símbolos de la identidad portuguesa: la Virgen de Fátima, referencias al fútbol, elementos de vajilla tradicionales, etc. Se introducen también espacios muy característicos como los clubs y las asociaciones portuguesas donde se juega a las cartas, se canta el Fado o se escucha música popular y se come comida portuguesa. La rareza de la comida portuguesa es de hecho un elemento bastante visible al cual los personajes franceses reaccionan con extrañeza. En *Sem ela* (2003) estas referencias son bastantes menos presentes aunque se mantengan elementos decorativos y una tipología del espacio que sigue el mismo tipo de caracterización. El ejemplo más evidente será la guitarra portuguesa no solo en la casa en Francia, sino también en una casa delante de la cual Johnny (*Sem Ela*, 2003) pasa mientras camina. En síntesis, los espacios portugueses en el país acogedor se llenan de referencias muy explícitas a la cultura portuguesa, propios de una clase media-baja. Debemos señalar, sin embargo, que esta representación física y material de la cultura se apropia bastante de tres elementos distintivos en la historia contemporánea portuguesa: Fado, Fútbol y Virgen de Fátima. El tridente identificador de la cultura portuguesa tal como fue establecido por el régimen dictatorial

portugués que a sido derrubado en 1974. No nos detendremos en una tentativa de explicación de por qué estos símbolos alcanzaron tanta implantación en las comunidades, eso es trabajo para otro contexto científico. De todas formas reconocemos su prevalencia en estas representaciones. Se reconocen dos caracterizaciones distintas de los espacios portugueses, *Sem Ela* (2003) se distingue de las otras películas. Pero este hecho no resulta directamente de un alejamiento de la fidelidad de la representación, sino de una representación en tiempos distintos. La representación en *Sem Ela* (2003) es ubicada con más actualidad, en una época en que los portugueses ya han alcanzado mejores condiciones de vida y, por eso, viven ya en un entorno de nivel superior.

De hecho, nos es fácil constatar la proximidad que anticipamos entre las representaciones cinematográficas y las descripciones sociológicas en el campo de lo que Chatman (1990) designa como existentes. En continuidad, nos acercaremos a otra dimensión narrativa en que las cosas parecen no funcionar exactamente de la misma forma.

En relación a los sucesos narrativos, sean los de las tramas principales, sean los de las secundarias, no podemos establecer una conexión tan lineal o tan amplia como lo hicimos con los existentes. Si identificamos la trama principal de *Ganhar a vida* (2001) es fácil entender que no es directa su relación con la realidad de la emigración. Podríamos decir que la narrativa de *Ganhar a vida* (2001) es la historia de una madre que intenta encontrar la explicación para el asesinato de su hijo. En esta medida, la inserción de la narrativa en un contexto de la emigración portuguesa no sería más que eso, un contexto narrativo. Lo que nos lleva a considerarlo de forma diferente es la gran implicación que los aspectos de la emigración tienen en la evolución de la narrativa, como si hubiera una inversión del orden y la trama principal fuera una excusa para un abordaje a la realidad de la emigración portuguesa en

Francia. Aunque no se considere esta centralidad del tema de la emigración, más allá de la línea narrativa principal, se reconoce que los temas de la emigración están presentes de forma clara y es sobre su tratamiento que nos interesa fijarnos. Al analizar el conjunto de las otras dos películas: *Sem ela* (2003) y *La jaula dorada* (2013) percibimos que el tema del regreso a casa, el regreso a Portugal, es el que asume mayor importancia. Ese mismo tema entrará en juego a partir de determinado momento en *Ganhar a vida* (2001). La verdad es que en *Sem ela* (2003) existe una trama secundaria bastante fuerte que se establece con la relación entre Johnny y el grupo neo-nazi. Pero en ese caso es claramente una consecuencia del alejamiento de su hermana Fanfan, o sea, una trama sucedánea de la que pone en juego el tema del regreso. Directa o indirectamente, las películas se encuentran en torno al tema del regreso a Portugal y, sobre él, proponen soluciones distintas aunque establezcan relaciones similares de los personajes ante el tema.

Se abordan en *Ganhar a vida* (2001) y *La jaula dorada* (2013) tramas secundarias que enmarcan las relaciones entre la comunidad (la relación de Cidália con la comunidad a causa de su búsqueda por la verdad; el proyecto "Les deux morues" en el que Lourdes quiere implicar a María), lo que Cardoso Marques llamaba el "espíritu de aldea". Lo señalamos porque se trata de más que una mera caracterización de los personajes. Estos hilos narrativos se generan a partir de esas características que la comunidad presenta y son su resultado directo. Es porque existe ese comportamiento que aparecen esas tensiones narrativas. Este hecho confiere alguna centralidad a esta caracterización social de la comunidad portuguesa.

Una vez más se refuerza la hipótesis que hemos planteado. Una observación del sistema de sucesos (Chatman, 1990) en cada película revela la importancia y centralidad de ciertas características atribuidas a la comunidad portuguesa en la trama. Esas características son el reflejo ficcional

de lo que Noivo (2002), Kilmt (2000), Carvalheiro (2008) y Cardoso Marques (2002) reconocen en sus estudios sociológicos.

## 5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

### 5.1. CONCLUSIONES GENERALES

Desde el punto de vista metodológico, nos propusimos un análisis textual basada en un modelo que intenta leer en la dimensión tangible de las películas, sus significados interiores - lo que Chatman (1990) llama de lectura profunda. El modelo de organización de la estructura del discurso narrativo propuesta por Chatman (1990) es relacionado con la propuesta de organización circular de los elementos textuales de Bordwell (1989). Nos interesó el proceso que permite establecer una relación entre aquello que es asequible al espectador y los significados que, consciente o inconscientemente, están implicados en el discurso cinematográfico. Una lectura de los elementos narrativos y de la forma en que son presentados adscribiéndoles significados. Un proceso de significación que, como hemos visto, busca los significados implícitos y sintomáticos (Bordwell, 1989).

Para llegar más allá del texto fílmico y poder basar la búsqueda de significados en un conocimiento sostenido de la realidad, hicimos una revisión de los principales conceptos que, desde el punto de vista sociológico, se ven implicados en el tema de la emigración. Intentamos así un cruce entre el cine y la sociología. O sea, de otra forma, buscamos en las películas el eco de lo que la sociología nos enseña de esta realidad.

En este proceso hemos identificado, con autores como Noivo (2002), Carvalheiro (2008) y Cardoso Marques (2002), algunas características particulares de este grupo social. De entre ellas destacamos las siguientes:

- (1) En el seno de la comunidad todos observan los comportamientos y actitudes de los demás, reproduciendo el ambiente rural de sus orígenes (Carvalho, 2008);
- (2) La segunda generación presenta más facilidad en integrarse en la cultura del país de acogimiento de que en la cultura de sus padres (Carvalho, 2008);
- (3) La idea de trabajo prevalece al impulso de intervención social o política. La mayor parte del tiempo la idea es no hacerse notar (Cardoso Marques 2002);
- (4) La primera generación no llega a asumir que su estada en el país es permanente, repitiendo la idea de que "No estamos entre nosotros"(Cardoso Marques, 2002);
- (5) El sueño del regreso a Portugal es enfrentado con la integración de sus hijos, y la suya propia, en la sociedad de acogimiento (Noivo, 2000);
- (6) Muchas veces, la primera y la segunda generación intentan deliberada o accidentalmente blanquear el pasado (Cardoso Marques, 2002);
- (7) El aprendizaje de la lengua se produce de oído y por eso, a partir de determinado momento, no logran hablar portugués o francés, mezclando las dos lenguas en el discurso (Cardoso Marques, 2002);

Antes de cruzar las lecturas individuales que hicimos de las películas, recordemos la hipótesis de investigación que propusimos contrastar y empezamos por su reafirmación. **Las representaciones de los emigrantes en el cine portugués tienden a ser fieles a los**

referentes de la emigración dejando muy poco espacio a la ficcionalidad.

El espacio de ficcionalidad al que nos referimos en el establecimiento de la hipótesis de investigación se encuentra de una forma más clara en el corpus de películas de primer grado con mucha más facilidad que en el de segundo grado. Esto quiere decir que, como hemos visto en capítulos anteriores, la trama narrativa principal en ese primer grupo de películas se construye en torno de temas, asuntos y motivaciones que no dicen directamente respecto a cuestiones relacionadas con la emigración. En estos casos, los marcadores de la emigración aparecen asociados a la historia previa de algún personaje o integrados en la propia premisa narrativa. Hay una evidente secundarización de todo lo que dice respecto al contexto de la emigración pudiendo de alguna manera imaginar que las narrativas decurrirían de la misma forma si fueran bicadas en otro contexto. En este primer corpus de películas lo más frecuente es que la relación de los personajes o de la trama con el tema de la emigración sean formalizados apenas en su dimensión discursiva cuando el protagonista u otro por su vez hace referencia en algún diálogo a ese asunto.

Si nos detenemos en la hipótesis formulada para esta investigación y consideramos lo que acabamos de afirmar a respecto del primer corpus de películas, entonces es fácil verificar la casi total ausencia de tramas narrativas (principales o secundarias) que no estén directamente relacionadas con las cuestiones de la emigración. *La jaula dorada* (Ruben Alves, 2013) es la única película del segundo corpus de análisis que concentra exclusivamente los sucesos narrativos en los temas de la emigración. *Ganhar a vida* (João Canijo, 2001) coloca como premisa narrativa el asesinato de Álvaro, un echo que no tiene ninguna relación con el tema de la emigración portuguesa, una vez que no hay registros de que la criminalidad haya sido un factor



característico de esta comunidad. Sin embargo, este suceso no es tampoco más que un acontecimiento que sirve de motor a la trama principal conferiéndole una línea de construcción trágica que, como hemos visto, se asume como un trasfondo de la narrativa principal. En *Sem ela* (Anna da Palma, 2003) otro asesinato se asume como una línea narrativa secundaria sin relación con el tema de la emigración. Pero, de la misma forma, esa línea narrativa, aunque tenga más relevancia narrativa que la de *Ganhar a vida* (João Canijo, 2001) sirve solamente como instrumento de avance de la acción dramática y, como vimos, como un espacio de confronto identitário del personaje de Johnny.

En todo lo demás, el corpus de películas de segundo grado se concentran de una forma evidente en lo que dice directamente respecto a la emigración.

En síntesis, si hacemos un resumen de las principales características que la sociología identifica a respecto de las comunidades portuguesas emigrantes estaremos haciendo al mismo tiempo un resumen de las principales características de la sociología fílmica de las películas que estuvimos analizando. Proponemos por eso una lectura simultánea a través de la cual podremos poner en evidencia esa extrema proximidad entre estas dos realidades: la realidad sociológica y el universo de representación cinematográfico de las comunidades emigrantes portuguesas, especialmente en Francia:

- A. Las estadísticas oficiales apuntan para una predominancia de individuos entre los 20 y los 29, seguida de las edades entre los 30 y los 44. En ese sentido el perfil de los personajes corresponde a las referencias que traemos de la primera parte. En el mismo sentido casi todos los personajes están casados coincidiendo con los 75,5% de portugueses casados en comunidades externas;

- B. Lo que hemos visto con respecto a la presencia de la lengua portuguesa y su uso en estas comunidades se relaciona directamente con las películas y las diferencias de recurso al portugués como lengua de expresión. Recordemos las diferencias de uso del portugués y francés bien como sus respectivas mezclas en el contexto de las películas;
- C. Los polos de conflicto de la protagonista se establecen por un lado en el carácter cerrado sobre sí misma de la comunidad y, por otro, la indiferencia de la sociedad francesa hacia esa comunidad. Estas son justamente las fronteras que delimitan la comunidad portuguesa en su contexto de emigración en Francia;
- D. Las tensiones generadas en el seno de la comunidad remiten para esa cultura del silencio de que hablaba Cardoso Marques (2002);
- E. Destacamos además la cantidad de marcadores que de forma recurrente y sistemática van apareciendo al largo de las películas consolidando una red de soporte a la construcción de imágenes realistas de esa realidad;
- F. Finalmente, el cúmulo de todo este proceso de enraizamiento de la ficción en la realidad cotidiana, es el hecho mismo de que una

cantante popular (*Ganhar a vida*, 2001) forme parte efectiva de la película en una escena de una fiesta. Es esa creación de una visión de la realidad como si fuera una réplica de sí misma, que se encierra en el espíritu de esta película, lo que creemos que puede ser trasladado a una actitud genérica de abordaje a este tema.

## 5.2. ANÁLISIS CRÍTICO DE RESULTADOS

El análisis de la representación del emigrante en el cine portugués que nos propusimos hacer en esta investigación aunque ocupe el centro de nuestra atención encierra en su transfondo una cuestión que nos parece igualmente importante.

Si nos recoramos de los objetivos a que nos propusimos con esta investigación vale la pena destacar en este momento el objetivo #3:

- Desarrollar un instrumento de análisis que permita el cruce entre dos abordajes científicos distintos: la sociología y el análisis fílmico. Se pretende la concepción de un proceso de transposición de conceptos eminentemente sociológicos para el territorio de las narrativas cinematográficas;

Los estudios fílmicos que se proponen a destacar la representación de un determinado grupo social en el cine los hacen desde un punto de vista exclusivamente cinematográfico. Suelen utilizar una metodología basada en el análisis de los elementos narrativos en un corpus de películas que identifican como representativas de un universo y de esa lectura inferen conclusiones a respecto de la forma como ese grupo es representado. Desde el primer momento nos ha interesado el confronto entre lo que se puede

concluir de un proceso de análisis fílmico con la descripción del mismo grupo obtenido através de otras metodologías.

La cuestión que establecemos desde el principio ha sido ¿Qué hacer con las conclusiones de un análisis de una cuestión de carácter social en el contexto cinematográfico?

Desde luego nos interesó la idea del contraste entre esas conclusiones y la realidad sociológica a que nos referimos. De hay nació ese problema metodológico radical en el abordaje que proponemos. ¿Cómo confrontar dos abordajes tan distintos a la misma realidad? ¿Qué instrumento de análisis podría servir para promover este encuentro?

Mientras organizavamos nuestro conocimiento a respecto de la visión que la sociología ha construido de esta realidad – la emigración portuguesa – hibamos percibindo las grandes semejanzas entre esa visión y las imágenes propuestas por el cine, pero esa percepción *per se* no nos permitia hacer una transposición directa sin el riesgo de estarnos basando la investigación en un proceso simplista que perdiera validez.

Nos parece que se debe destacar en esta investigación la descubierta de un léxico común con significados adscritos muy semejantes entre el discurso de la sociología y el análisis fílmico. Para eso han contribuido de forma significativa las teorías de Ervin Goffman (2006).

La construcción de este puente metodológico es, en nuestro entender, uno de los aspectos fulcrales de esta investigación.

Por otro lado nos parece, a partir de muchas lecturas que hicimos y que terminamos no incluyendo en este estudio, que se pueden encontrar varios aspectos comunes entre la emigración portuguesa y otros fenómenos migratorios. Por esa razón este instrumento de análisis más allá de permitir la conexión entre dos áreas distintas del conocimiento social y cultural, puede

ser un punto de partida para el desarrollo de otros instrumentos de análisis que permitan el estudio de la representación cinematográfica no solo de otros otros fenómenos migratorios, pero también de otras realidades sociales.

En lo que dice respecto al contributo que nos propusimos hacer para el desarrollo de un corpus de estudios sobre cine portugués, nos parece que desde aquí se puede perspectivar una existencia camuflada del cine documental en el territorio asumido de la ficción. La dimensión trágica o dramática de las películas analizadas, hemos visto, ocultan un vínculo muy fuerte con la realidad que retratan. Se vehicula una representación muy próxima de lo que la sociología nos presenta como sendo la realidad. Como si estas películas fueran un simulacro (Baudrillard, 1991) de ficción cinematográfica de la realidad de la emigración portuguesa. Esta conclusión abre una nueva línea de lectura que nos podrá permitir releer algunas películas de la historia del cine portugués desde un nuevo punto de vista.

### 5.3. NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Teniendo una perspectiva de futuro, el trabajo se abre ahora hacia otras direcciones que quedan por desarrollar en este contexto pero que por aquí podrán dar sus primeros pasos. En un primer momento, deberemos considerar las cuestiones que naturalmente establecen el puente directo entre esta etapa de nuestra investigación y las que proponemos para el futuro.

¿Hasta qué punto se revén los emigrantes en estas películas que consideramos fieles a la realidad?

¿Cómo se define la frontera entre la hetero y la auto-representación de estas comunidades?

¿Cuál es la influencia entre la experiencia del autor de la emigración y las imágenes que crea a partir de ahí?

Más allá de las cuestiones que nacen directamente de la producción de esta reflexión, otras surgen con el objetivo de ampliar el área de influencia de las conclusiones que resumimos, con especial protagonismo para la hipótesis formulada.

¿Hasta qué punto este arraigamiento es identificable en las representaciones que otras culturas hacen de sus comunidades emigradas?

¿Cuál es la verificación posible de esta hipótesis en otros contextos culturales refiriéndose a otras culturas?

Hay una línea final de proyección de esta investigación hacia el futuro. ¿Qué contraste tienen estas representaciones de las comunidades portuguesas en los países de acogimiento con las que se hacen de la misma comunidad en territorio portugués?

El pensamiento futuro de esta investigación se encierra, en suma, en las posibilidades de contraste de estas conclusiones en otros contextos y en el desarrollo más consistente del instrumento de análisis creando una malla más densa de conocimiento que soporte la conexión entre las herramientas del análisis textual y los instrumentos de la sociología y de la psicología social en procesos que nos permitan un entendimiento más amplio de la realidad.

## 5.4. PALABRAS FINALES

Al final de varios años trabajando un tema, preparando una tesis doctoral, es inevitable el sentimiento que asomó a Jorge Luís Borges cuando recibió en sus manos el Libro de Arena. No hay un final posible para una investigación una vez que, a cada paso, nos encontramos nuevos caminos. Cada paso que damos es nada más que un paso hacia el principio, luego hacia el final para volver al principio otra vez. El hecho de que nos detengamos ahora en este documento es solamente una circunstancia. Más allá de estas líneas se extiende un largo camino. Las conclusiones que presentaremos son el punto de partida para un pensamiento más detallado, más profundo, más metódico. Al mismo tiempo que aclaramos los límites de nuestras conclusiones, las afirmamos de una forma clara porque creemos que sí se pueden sistematizar algunas ideas importantes y que en su medida representan una identificación de aspectos claves a la hora de seguir investigando el tema.

En el lanzamiento de este estudio nos propusimos mirar con detenimiento el cine portugués con el objetivo de entender qué imágenes nos transmite de la realidad de la emigración portuguesa. Se trata de mirar más de cerca un aspecto de un tema que es históricamente transversal a la sociedad portuguesa. Generación tras generación, la emigración afecta el orden cotidiano y el futuro del país. Escuchamos de nuestros abuelos las historias de emigración en Brasil, de nuestros padres las aventuras por Europa y, hoy en día, el Facebook se llena de fotografías de nuestros amigos intentando trabajar por todo el mundo. Los discursos públicos y políticos nos dicen que es fruto de la era de la globalización, de la comunicación global. Afirman que es el resultado de una Europa libre de fronteras o de una crisis económica mundial. La memoria histórica nos dice algo diferente. Nos recuerda un país que nunca supo crear una sociedad capaz de responder a

los anhelos de sus ciudadanos llevándolos a buscar mejores condiciones de vida más allá de sus pequeñas fronteras. El Observatorio de la Emigración presenta, en un listado de los países de destino de la emigración portuguesa, 157 entradas recurriendo a todas las letras del alfabeto excepto la W y la X. Existen entre 5.000.000 y 5.500.000 de portugueses viviendo de forma permanente fuera de Portugal, el equivalente al 50%, de la población que vive en el interior de sus fronteras - les llamamos Comunidades Portuguesas. En Octubre de 2015, se han elegido 2 diputados al Parlamento Portugués por el ciclo electoral de Europa y otros 2 por el ciclo electoral for a de Europa.

Pero ¿qué sabemos a su respecto? ¿Qué condiciones de vida tienen? ¿Cómo es su integración en las sociedades que han elegido para vivir? ¿Qué hilos mantienen con Portugal? ¿Qué queda de Portugal para sus hijos y sus nietos?

Analizar las películas de ficción que representan estas comunidades es intentar entender qué imágenes crean sus autores de esa realidad y, quizás más importante, que sentidos transportan hacia el espectador.

Destacamos que, aunque el corpus principal de películas en análisis sean solamente tres, solo una es dirigida por un director portugués que no tiene, en su historia personal, experiencia de emigración. Las demás son dirigidas por portugueses de segunda generación, hijos de portugueses emigrados en Francia. Esta es, de hecho, una de las más importantes evidencias que debemos destacar - la no presencia de este tipo de representaciones en el cine portugués. Es muy significativo este silencio en torno de un tema de gran impacto social.

Se suspenden, en el cierre de este trabajo, las palabras de un escritor portugués, J. Rentes de Carvalho (2015), que desde muy joven ha sido forzado a salir de Portugal por cuestiones políticas:



¿Dónde pertenezco yo? De verdad y por entero, a ninguna parte. La tierra donde he nacido se ha vuelto extraña como un teatro, cuando estoy ahí tengo la idea de que represento un rol. La otra, donde vivo hace más de medio siglo, me da a veces la idea de un navío que se aleja y me dejó en el muelle. ¿Buscar otro lugar? Ni la edad me lo permite ni las amarras lo dejarían. Porque es eso: no pertenezco, pero es muy fuerte lo que me amarra.

## 6. REFERENCIAS

### 6.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEGRE, Manuel. (2001). *Livro do português errante*. Lisboa: Ed. Dom Quixote.
- ARROTEIA, Jorge. (1983). *A Emigração Portuguesa: suas origens e distribuição*. Lisboa: Instituto da Cultura e Portuguesa.
- BAUDRILLARD, Jean. (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. (2004). *A Construção Social da Realidade*. Lisboa: Dinalivro.
- BORDWELL, David. (1989). *Making meaning: Inference and rethoric in the interpretation of cinema*. Harvard: Harvard University Press.
- CARDOSO MARQUES, J. A. (2002). *Images des portugais en France: immigration et cinema*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- CARVALHEIRO, José Ricardo. (2008). *Do Bidonville ao Arrastão*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- CHATMAN, Seymour. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- COELHO, Sandra Straccialano – Manoel de Oliveira: O destino de ser Portugal. *Cinemas*, nº 31 (2001) 99-125.
- COSTA, João Bénard da – *Viagem ao Princípio do Mundo: Textos* Cinemateca Portuguesa. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2001.
- CRESPI, Franco. (1997). *Manual de Sociologia da Cultura*. Lisboa: Editorial Estampa.
- CRUCE, D. A. (1986). *Lexical Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FERREIRA, Jo Anne – *The Portuguese of Trinidad and Tobago: Portrait of an Ethnic Minority*. Sst. Augustine: Institute of Social and Economic Research, The University of the West Indies, 1994. Apud ALMEIDA,

- Miguel Vale de – POTOGE: Ser português m Trinidad in Um mar da cor da terra: Raça, Cultura e política da identidade. Oeiras: Celta Editora, 2000.
- FORSTER, Edward M. (1921). *Aspects of a Novel*. Harmondsworth: Penguin Books.
- GOFFMAN, E. (2006). A apresentação do eu na vida de todos os dias. Lisboa: Relógio D'Água.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. (1982). *Semiotics and language: An analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.
- HEIDEGGER, M. (2006). *Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes.
- HUSSERL, Edmund. (1980). *Experiencia y juicio*. Mexico: Instituto de investigaciones filosóficas.
- JERÓNIMO, H.M. et al. (2000). *A emigração portuguesa, uma breve introdução*. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros.
- KAFKA, F. (2007). *A grande muralha da china*. Sintra: Edições Europa-América.
- LEÃO, Francisco da Cunha. (1960). *O Enigma Português*. Lisboa: Guimarães Editora.
- LOURENÇO, Eduardo. (1999). *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva Editores.
- MARTINS, Oliveira. (1991). *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães Editores.
- MATTOSO, José – A identidade nacional. Lisboa: Grádiva Publicações, 2001.
- MEAD, George. (1962). *Mind, self, and society: From the standpoint of a social behaviorist*. Chicago: The University of Chicago.
- PARK, Robert E. (1965). *Race and culture*. E.E.U.U.: Free Press.
- REIS, Charles – Associação Portuguesa Primeiro de Dezembro. Port-of-Spain: Yuille's Printery, 1945. Apud ALMEIDA, Miguel Vale de – POTOGE: Ser português m Trinidad in Um mar da cor da terra: Raça, Cultura e política da identidade. Oeiras: Celta Editora, 2000.

- RENTES DE CARVALHO, J. (2015). *Pó, cinza e recordações*. Lisboa: Quetzal Editores.
- RICOEUR, Paul. (1974). *The Conflict of Interpretations*. Illinois.: Northwestern University Press.
- ROCHA-TRINDADE, M. B. (1995). *Sociologia das migrações*. Lisboa: Universidade Aberta.
- SÓFOCLES. (2007). *Antígona*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa.
- THOMAS, William. I. (1936). *Primitive behavior: An introduction to social sciences*. New York: McGraw-Hill.
- TORGA, Miguel. (2007). *Poesia completa*. Lisboa: D. Quixote.
- VALE DE ALMEIDA, M. (2000). Um mar da cor da terra - Cultura e política da identidade. Oeiras: Celta Editores.

## 6.2. REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS.

- BAGANHA, Maria I. & GÓIS, Pedro. (1998, Noviembre / 1999, Febrero). Migrações internacionais de e para Portugal: o que sabemos e para onde vamos? *Revista crítica de ciencias sociais*, (52/53), 229-280.
- KLIMT, A. (2000, Otoño). European spaces: Portuguese Migrants' notions of Home and Belonging. *Diaspora*, 9(2), 259 –285.
- MACINNES, John. (2004, Diciembre 6). The sociology of identity, social science or social comment?. *The British Journal of Sociology*, 55(4), 531-543.
- NOIVO, Edite. (2002, Otoño). Towards a cartography of portugueseness: Challenging the hegemonic center. *Diaspora*, 11(2), 55 – 275.
- PINTO, José Madureira. (1991, Junio). Considerações sobre a produção social de Identidade. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (32), 217-231.

### 6.3. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS.

Observatório da Emigração. (2015). Indicadores sobre a população portuguesa emigrada. Recuperado de:  
<http://www.observatorioemigracao.pt/np4/2454.html>

Silva Ramírez, B. (Coord.) y Juárez Aguilar, J. (2013): Manual del modelo de documentación de la Asociación de Psicología Americana (APA) en su sexta edición: México, Puebla: Centro de Lengua y Pensamiento Crítico UPAEP. Recuperado de:  
<http://online.upaep.mx/LPC/online/apa/APAimp.pdf>

Cinemateca Portuguesa. (2014). Fernando Lopes. Recuperado de:  
[http://www.cinemateca.pt/cinematecasite/media/documentos/fernando-lopes\\_1.pdf](http://www.cinemateca.pt/cinematecasite/media/documentos/fernando-lopes_1.pdf)